



MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA

COLECCIÓN LABOR

SECCIÓN V

MÚSICA

N.º 126

BIBLIOTECA DE INICIACIÓN CULTURAL

EDUARDO LOPEZ CHAVARRI

MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA

EDITORIAL LABOR, S. A. : BARCELONA - BUENOS AIRES

Con numerosos ejemplos musicales, 16 láminas en negro y una en color

1927

Talleres Tipográficos de EDITORIAL LABOR, S. A. : Provenza, 88, BARCELONA

A

Ernesto Martínez Ferrando

PRÓLOGO

La música popular hispánica es tan abundante y tan varia en sus manifestaciones, que no es fácil incluir todas éstas en pocas páginas. Para salvar la dificultad, se presentan aquí los elementos principales y más típicos de nuestras canciones y tocatas, en forma que nos hagan ver, con la claridad posible, cuál era el carácter del alma musical de las gentes de España en el correr de los tiempos, en las diferentes regiones y según las razas que habitaron nuestro territorio. Para ello es preciso adoptar un criterio histórico-geográfico, además de hacer la conveniente distinción entre música vocal (canciones) y música instrumental (bailes, tocatas, etc.)

El «carácter» constituye tal vez la principal virtud de la música popular : su razón de ser ; y, por lo mismo, a él debemos atenernos para presentar de modo sistemático aquella expresión tan varia del sentimiento del pueblo.

El pueblo manifiesta en sus cantos la libre expansión de su alma ; por ello su vida está siempre acompañada por canciones que forman la base de toda la lírica nacional ; canta el nacer del niño y el cuidado amoroso hacia el infante que duerme, canta los juegos juveniles, las arrogancias, el amor, la defensa del hogar

y del terruño, la muerte, las fecundas y misteriosas fuerzas de la naturaleza, las alegrías de la tarea en el campo o en casa, las danzas y fiestas del país, toda la vida en fin, surgiendo líricamente de sanos corazones.

Pero si hemos de conocer las variedades étnicas de nuestra música del pueblo, no podemos prescindir de observar cómo se han ido formando aquellas variedades y su propio carácter. Cierto que una historia rigurosa de la música popular no es fácil de hacer. La expansión lírica del pueblo, ingenua y humilde, permaneció antiguamente fuera de los libros en que los teóricos escribían sus lucubraciones; cosa plebeya, no se la consideraba digna de aprecio. Así viene sucediendo en la Edad Media y en el Renacimiento; por excepción se han conservado algunas tonadas de niños en sus juegos, o canciones soldadescas, o de labriegos en sus faenas campestres, y aun en tales casos solían ser revestidas con galas eruditas a través de las cuales precisa descubrir la generosa, libre y bella flor del alma lírica popular.

Al estudiar el desenvolvimiento de esta música, hemos de hacerlo en las canciones, y en la música con instrumentos, sin olvidar las formas escénicas. En cada época hemos procurado evidenciar, ante todo, la característica musical suya, y su modo de manifestarse en las expansiones líricas de las gentes.

ÍNDICE

Págs.

I. **La canción popular** 9
Su carácter. — Su formación. — Su psicología.

II. **La canción popular hispana** 13
Sus elementos históricos. — Oriente, su influencia. — Invasiones de los bárbaros. — Bizancio. — Los árabes. — La forma del lenguaje y la forma musical. — El romance. — La rima.

III. **Juglares y Trovadores** 29
La poesía rimada y la música. — Cantigas de Alfonso X. — Iniciación de una lírica popular. — Influencias árabes en la lírica popular. — Cantares y coplas. — El Arcipreste de Hita. — Juglares provenzales ; clases de canciones.

IV. **Siglos XIII-XVI** 38
Los cantares de gesta. Los romances ; su carácter popular. — Su melodía cantada y su acompañamiento instrumental. — La guitarra y la escala temperada.

V. **La música popular en los siglos XVI y XVII** 52
Arte del pueblo y arte culto. — La música como ciencia matemática ; su apartamiento del arte popular. — Formación de una música propiamente popular. — Los instrumentos.

VI. **La vida musical española en el Renacimiento** 59
La música popular y la erudita, vistas por un novelista músico. — Las aventuras de Espinel.

VII. **La música popular de baile y los instrumentos hasta el siglo XVII** 71
Bailes «sueltos» y «bailes de rueda». — La persistencia morisca en las tonadas. — Los intrumentos populares : Siglo XIII (Poema de Alexandre). Si-

Págs.

glo XIV (Poema de Alfonso XI; libro de Buen Amor, del arcipreste de Hita). Siglo XV (Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo). — Coplas populares en el siglo XVI; libro del Delfín. — Los instrumentos populares. — Ordenanzas de Granada del siglo XVI.

VIII. La música popular y el teatro 83

Formación del teatro hispánico: representaciones sacras; el canto de la Sibila. — Autos sacros. — Teatro popular. — Juan del Encina, Rueda, Rojas. — Siglos XVII y XVIII. — La Tonadilla: la música popular se refugia en este género. — La zarzuela. — Lucha contra la absorbente invasión de la ópera italiana.

IX. Siglos XIX y XX 94

La música en la canción y en la danza populares. — Período histórico de reconcentración y diferenciación del espíritu popular. — La música en el campo y sus labores. La canción de la trilla. — La música en la vida doméstica. Canciones de cuna. — La música en la vida externa de relación. — Sentimiento religioso popular. — Canciones con baile.

X. Los instrumentos populares a principios del siglo XX. 126

XI. La música popular española y sus futuras posibilidades. 131

Interés de esta música en los medios artísticos y culturales. — Instituciones a que da origen. — Vida de las regiones musicales. — Sardanas. — Rondallas. — El «cante jondo». — La ópera con música popular. — La guitarra.

Índice de ejemplos musicales 143

Bibliografía 145

Índice alfabético 149



Una página de Las Cantigas de Alfonso X el Sabio.
Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial

 EDITORIAL LABOR, S. A.

I

La canción popular

Su carácter. — Su formación. — Su psicología

Es el cantar del pueblo la expresión del sentimiento humano como idea y como emoción a la vez.

Cuando se habla de aquél no se piensa en la creación aislada de un individuo, sino en algo que se refiere a la conciencia colectiva, libremente exteriorizada. En esta liberación consiste su fuerza expansiva: el canto popular dice entonces lo que el hombre no sabría o no se atrevería a decir hablando, porque la palabra limitaría demasiado su emoción. En este sentido son precisas las frases del pintor-poeta Santiago Rusiñol cuando pone en boca de los jóvenes que cantan en la noche de San Juan estas palabras sugestivas: «... que el canto nos lleve cerca de los ojos serenos de la amada: que cantando podamos decirle lo que hablando decirle no sabríamos...»

Otro artista de raza, Luis Millet, ha comprendido que «la esencia del canto popular consiste en la ingenuidad y en la plenitud, dentro de las más sencillas formas. Es gracia pregonada por la emoción viva, por la exaltada imaginación, como todo arte al que vivifica

belleza ; pero el canto del pueblo, por falta de refinamiento educativo, tiene una expresión más directa de la emoción estética. El pueblo es crédulo y sencillo ante las maravillas del mundo: el pueblo es niño... Y en el pueblo todo tiene un sentido más gracioso, una virginidad más pura, una inocencia que sobrepasa a toda sabiduría » (1).

* * *

¿Quién ha formado la canción popular y cómo se ha formado ésta? Nadie puede saberlo. Dos pareceres opuestos dispútanse la solución del insoluble problema ; la opinión más generalizada dice que el canto popular es creación anónima de las gentes que viven unidas por íntimos lazos étnicos (familia, tribu, comarca, etc.) y exhalan su sentir en improvisaciones instintivas, más o menos perfectas, las cuales pasan de boca en boca, de aldea en aldea, y vuelven y tornan, y así van puliéndose hasta llegar a una forma estable, merced al equilibrio entre la poesía y la música. La otra opinión dice que el canto popular siempre fué nacido de un individuo mejor dotado que los demás, el cual crea la canción dándole ya su completa forma musical y poética; y esta canción, al correr por el mundo, sólo sufre modificaciones de detalle segun el ambiente donde se queda.

Ambos modos de crear son posibles : creación instintiva producida por un impulso dionisíaco, o producto reflexivo de una inteligente exaltación, lo esencial es que el canto que nos ocupa, en su contenido espiritual

(1) De *La Cançó Popular Catalana*, Bloud y Gay, editores, Barcelona.

y en su forma, sea reflejo del común sentir de la raza, sea expansión lírica del alma de todos. Letra y música, necesitan reflejar en la canción del pueblo lo más profundo y sano de la esencia de éste.

¡La emoción! He ahí el alma de la canción popular. Cuando la emoción nos domina, el habla se vuelve canto, se vuelve música, y es por esa música por lo que llegamos a comprender el verdadero sentir de las cosas. La palabra « hijo », según la música íntima con que la pronunciemos, significará no ya la idea de relación entre creador y criatura, sino llamamiento, advertencia, pregunta, cariño, dolor, esperanza, regocijo... ¡los mil matices del sentimiento humano!

También sucede lo propio en los tipos de cantar que con una misma melodía emplean letras de contenido diferente y aun opuesto; entonces ese acento interior, esa música íntima, da « fisonomías » bien diversas a las mismas notas musicales según el sentimiento contenido en la canción; y hasta se le añaden a la música modificaciones externas, adornos y ritmos que pueden originar formas artísticas muy variadas.

* * *

El lirismo de la canción popular es, pues, como una exaltación espiritual. No se trata de « literatura » ni de « retórica », sino de libre movimiento expansivo del alma, que no puede expresarse artificiosamente, sino, por el contrario, con sencilla espontaneidad.

En estas canciones encontramos la mejor manifestación de la psicología popular. A pesar de las tenden

cias uniformadoras, antinaturales, de las civilizaciones materializadas, vive siempre en la conciencia del pueblo y se expresa por medio de sus canciones, el verdadero carácter de su raza. Tan sólo degeneran y mueren esos cantares en los falsos ambientes creados por el « urbanismo », que transforma al pueblo en la muchedumbre artificiosa y egoísta de las grandes ciudades.

II

La canción popular hispana

Sus elementos históricos. — Oriente, su influencia. — Invasiones de los bárbaros. — Bizancio. — Los árabes. — La forma del lenguaje y la forma musical. — El romance. — La rima.

Cada país, cada comarca, decimos que tiene sus canciones propias, de inconfundible carácter. Ello es resultado de la existencia que han de llevar las gentes conviviendo en cada región; entonces la vida humana y el medio ambiente se compenetran de un modo recíproco.

España, muy rica en variedades étnicas y muy varia también en sus territorios, es natural que ofrezca las más distintas formas de lirismo popular. La Península ibérica se ve dividida en comarcas separadas por cordilleras que las aíslan y que son obstáculo a fácil comunicación. Merced a este aspecto geográfico consérvase en cada territorio hispánico el carácter peculiar de los pueblos, y con ello se mantiene vivo el aspecto típico de su vida, sus costumbres, su sentir, su manera propia de expresar las emociones, su arte, en fin. Así, pues, estas « fajas de civilización » tan distintas, tienen, como razón de ser, la geografía de las comarcas, el suelo y las gentes que de continuo modo viven en ellas.

Atendiendo a las condiciones referidas, se comprende que las expansiones del sentimiento, manifestándose en el más sencillo de los impulsos (el impulso lírico) de los moradores de España, podían presentar desde antiguo singulares diferencias. Y como una de estas elementales expansiones es la canción, en donde sentimiento musical y poesía se funden de manera íntima, así veremos la canción del pueblo en el solar ibérico tener muy distintos aspectos, al ser influída por el contacto con tantas y tantas civilizaciones, tantas y tantas culturas como a España trajeran los pueblos que en ella se establecían.

Porque no debemos olvidar que la Península ibérica fué tierra de invasiones, tierra de inmigración, lo cual significa constantes aportaciones de nuevos elementos sentimentales, nuevas maneras de expresión, según fueren las razas y los tiempos en que los hechos acaecieren. Tenemos, pues, diversidad de territorio, y diversidad de gentes que se acomodan a vivir en la Península; ello explica la variedad psicológica que aparece entre los ibéricos y, consecuencia de ello, la variedad de sus canciones populares.

* * *

¿De dónde proceden esos elementos étnicos que habían de reunirse en España y producir esas maneras tan variadas de arte popular? Veámoslo.

Oriente (Asia) fué el principal proveedor de civilización para nuestro suelo patrio. El Mediterráneo, lazo de unión antiquísimo, trae a las costas la serie de razas

que aportan su fondo de espiritualidad musical y poética: una espiritualidad primitiva, si se quiere, pero muy viva y bien diferenciada. Lenguaje hablado (es decir, lenguaje de ideas) y emoción cantada (lenguaje del sentimiento) júntanse para surgir en forma de canción, la cual, traída por aquellas extrañas gentes, aquí se queda luego formando parte del acervo común: y con esa música del canto, vienen instrumentos que la sostienen y fortifican, y escalas y modos que forman el oído: en suma, una psicología de arte que cada vez se afirma con mayor riqueza de elementos asimilados.

La época romana continuó sometida a las influencias espirituales que venían por el mar desde Oriente. Fenicios y griegos vivían en nuestro litoral, y posteriormente los griegos bizantinos continúan sus relaciones directas, siendo el Mediterráneo el gran propagador de culturas orientales en nuestro suelo.

Noticias de los instrumentos y de la canción populares en aquellos tiempos remotos no son muy abundantes; pero todas comprueban esa procedencia asiática de las formas y elementos musicales. Una de las más antiguas menciones de la historia española en este respecto es la del poeta bilbilitano Marcial, en uno de cuyos famosos epigramas habla de las bailadoras de Cádiz y del encanto con que hacían sonar las castañuelas: ahora bien, recordemos que los instrumentos de percusión eran muy usados en el antiguo Oriente; recordemos también que las excavaciones hechas en Egipto muestran curiosos crótalos (castañuelas) de madera y marfil, pertenecientes a épocas muy remotas.

Fijémonos en algunas de las más conocidas representaciones del arte musical asiático, y veremos que muchos de los instrumentos allí ofrecidos, vinieron a ser tipos populares en España. Tan sólo una advertencia cabe hacer: cuando miramos aquellos cortejos religiosos o guerreros, aquellas teorías de cantores con carácter organizado y « oficial », no podemos considerarlos como « populares » en el sentido actual y folklórico de la palabra; pero pueden ser antecedentes étnicos de la música que luego llegó a España y aquí fué tomando carta de naturaleza hasta convertirse en música asimilada y, una vez asimilada, en música popular.

Así, en Egipto encontramos además de los crótalos mencionados, arpas, cítaras, vihuelas de dos cuerdas, flautas sencillas y dobles, trompetas, tambores, panderos... En un templo de Luxor fué hallado un relieve de tiempos de la XVII dinastía, en donde aparece un cortejo de soldados y músicos con crótalos, tambores, un arpa, y la inscripción jeroglífica que dice: « cantores de la ciudad de Khapschid y... (¿crotalistas?)... de Libia ».

En las ruinas caldeas de Lasash apareció un relieve con personajes que cantan mientras otros tocan instrumentos.

Conocido es, asimismo, el relieve del British Museum en donde se representa al rey asirio Asurbanipal volviendo triunfador acompañado de músicos y un cortejo formado por nueve niños y seis mujeres cantando. A éste añadiremos en el recuerdo un relieve del Antiguo Imperio conservado en el Museo del Cairo (reproducido

por Grebaut « Museo del Cairo », pl. XXVI) en donde se acompaña un baile batiendo las manos, como aun se hace en los bailes populares gitano-andaluces.

Los sirio-fenicios presentan gran variedad de instrumentos, entre los cuales debe ser mencionado el que hay en un relieve de Eyuk (Capadocia) y que representa un tocador de una especie de guitarra, o de primitivo violín, instrumento que ofrece curiosas divisiones del mástil, a manera de trastes. Los instrumentos en cuestión servían, indudablemente, más para acompañar el canto y la danza que para ejecutar obras puramente instrumentales. Así nos lo hace pensar la imprecación del profeta Isaías contra la ciudad de Tiro (tan rica por su comercio, tan floreciente y... por ello tan viciosa) cuando exclama : « ... más luego de los setenta años serás Tiro una ramera que canta. Toma la cítara, da vuelta a la ciudad.... canta bien, repite la canción para que haya memoria de ti ».

Son mucho más abundantes los ejemplos de música de la multitud, a medida que la civilización avanza hacia Occidente. Recordemos las terracotas de Idalia (Chipre) que representan un grupo de cantores abriendo desmesuradamente las bocas, acompañados por un flautista.

Cuanto a la civilización helénica, bien conocida es ya su riqueza musical transmitida a España por los colonos griegos que vienen a instalarse en nuestras costas, en las que dejan huella no borrada por influencias posteriores de otros pueblos que invaden la Península.

La romanización de España tampoco pudo desva-

necer las manifestaciones orientales, singularmente en las poblaciones del litoral mediterráneo.

Cuando llega después el período de invasiones de los pueblos bárbaros (409-414), una vez pasaron las primeras efervescencias, vemos quedarse dueños del territorio hispano los visigodos, quienes habían convivido bastante tiempo con los romano-bizantinos (desde 270 hasta fines del siglo IV). En España vivieron los visigodos con ibero-romanos, celtas, vascones y judíos. Aun pudiera recordarse en apoyo de estas relaciones hispanas con Oriente, la llegada del ejército imperial bizantino que acudió en auxilio de los visigodos, y permaneció en España hasta los comienzos del siglo VII, época en que Suintila lo arroja del país haciéndole regresar al suyo.

Que persiste la influencia oriental en el arte hispano lo hallamos en el tratado *Etimologías*, de San Isidoro (565-657?) y en la reforma del canto litúrgico hecha por San Eugenio de Sevilla (m. 657), quien se había educado en Constantinopla, siendo allí, con San Gregorio, huésped de un monje bizantino.

* * *

Los pueblos germánicos que se establecieron en España (dice Menéndez Pidal) (1), profesaban la herejía de Arrio, y mostraban un exclusivismo de raza que les mantenía muy aislados de la población romano-española la cual era ortodoxa y seguía la doctrina de San Atanasio. Los visigodos tardaron más de siglo y medio en

(1) *L'Épopée Castillane.*

abjurar del arrianismo, y más de dos siglos en abolir la prohibición de matrimonios entre ellos mismos y los hispano-romanos. Después de lo cual pareció haberse constituído definitivamente la nación; pero apenas habían transcurrido sesenta años, cuando esta obra tan laboriosa fué destruída por la invasión de los árabes... Al abrigo de las montañas del Norte formáronse pequeños núcleos de resistencia unidos en una empresa común por el antiguo renombre de España y por la fe de Cristo; pero, en general, aislados y teniendo caracteres distintivos. Así se desarrollaron el reino de León, tradicionalista que heredó completamente el mecanismo de la desaparecida monarquía visigótica; Navarra, en donde revivía el espíritu indomable y autonomista de los vascos; Cataluña, cuyo nacimiento fué como una supervivencia de la Aquitania, antes de que hubiese llegado a tener conciencia de su personalidad española. Mientras que León, como también Aragón y Cataluña, renacían sobre un fondo de población ibérica, Castilla crecía sobre un fondo celtibérico (1).



Resultado de estos cambios históricos es un hecho de suma trascendencia para la canción hispana (en su aspecto literario y en su aspecto musical): el nacimiento del idioma del pueblo. La lengua que hasta entonces fuere hablada, el latín, había ido corrompiéndose; las gentes cultas escribían en latín clásico, pero el habla general se resolvió en el *sermo rusticus*, con sus variantes

(1) MENÉNDEZ PIDAL, *L'Epopée Castillane*.

nacidas en el aislamiento de cada comarca. Así, dice el sabio arabista Codera (1): « A principios del siglo VIII ya era bien definida el habla romance de los españoles. Ya no era la lengua latina, ni siquiera el *sermo rusticus*, sino una lengua derivada, sí, de la latina pero sin la declinación propia de esta lengua, y probablemente con la conjugación muy alterada y que se pareciera más a la conjugación española de alguno de sus dialectos, o ya de varios de los que se iban dibujando poco a poco.»

Y no concluyen ahí las influencias del Norte para traer matices nuevos a los cantos populares hispánicos, sino que durante la Edad Media se continuarán aquéllas merced a un elemento importante de inmigración : nos referimos a las grandes peregrinaciones venidas para visitar piadosamente el sepulcro de Santiago, en Compostela, que traían a nuestro suelo gentes de muy apartados países : algunas de esas gentes aquí quedaban y establecían núcleos de influencia.

Por último, la invasión de los árabes acaba de corroborar las influencias orientales en los cantos del pueblo: siete siglos de convivencia entre musulmanes y cristianos (y judíos), no podían menos de dar carta de naturaleza a los melismos impregnados de perfume asiático que entonaban las gentes del pueblo. Musulmanes y mozárabes participaban en común de estas expansiones líricas. El canto popular, con su íntima unión de letra y música, permite ver la fusión de elementos melódicos orientales traídos por los árabes, con la de los elementos

(1) Discurso de recepción en la Academia de la Historia. Mayo, 1910.

melódicos que tuvieren los españoles. La parte literaria de los cantares veíase ahora sujeta, lo mismo que la parte musical, a las transformaciones del idioma (1).

---

(1) « El pueblo hispano-godo que se quedó a vivir entre los musulmanes luego del desastre del rey Rodrigo, conservó su propio lenguaje; como por ejemplo, el pueblo bereber del norte de Africa conservó el suyo (y lo conserva hasta hoy día) conviviendo con el idioma árabe »... « Era entonces la de los españoles una lengua que estaba muy lejos de poder aspirar a un cultivo literario, frente a la lengua latina que era la oficial en el imperio visigodo ; y claro es que los mozárabes, por el estado de postración en que cayeron, no podían llevar su idioma a un grado de desarrollo conveniente para que, andando los siglos, se convirtiese en lengua escrita »... « Además, los mozárabes no sólo representan la lengua de esa época casi sin evolución, mejor que podían hacerlo los nuevos reinos cristianos del norte de España, sino que la representan sobre una extensión territorial grande y variada, equivalente casi a la totalidad del reino destruído, o al menos de sus regiones más prósperas y cultas, mientras los cristianos del Norte la representan sólo sobre una región pequeña y apartada del antiguo centro político visigótico. »

« La lengua romance que durante la dominación musulmana se habla en Andalucía, en Zaragoza o en Toledo, se parecía, más que al castellano, a los otros romances peninsulares. »... « En conclusión : atendiendo a todos estos testimonios que rápidamente hemos aducido, creo que el habla de los mozárabes, ora de Zaragoza y Valencia, ora de Córdoba, Granada o Toledo, tenía ciertos caracteres comunes que la distinguen de la después cultivada en Castilla...

« Pero más tarde, en los siglos XI y XII... el empuje que Castilla supo dar a la reconquista y a la literatura, propagó el dialecto castellano, antes insignificante, dilatándolo por el Sur, de donde desalojó al empobrecido idioma de los mozárabes, rompiendo así el lazo de unión que antes existía entre los dos extremos oriental y occidental. He aquí por qué hoy aparecen totalmente aislados, a pesar de sus chocantes semejanzas, el portugués y leonés del catalán y aragonés, dialectos extremos que antes se

Durante el reinado de Favila (m. 739), dice el P. Mariana que el prelado de Sevilla Juan, tradujo al árabe la Biblia para ayudar a cristianos y a moros que se convirtiesen, «a causa que la lengua arábiga se usaba mucho y comúnmente entre todos, y la latina ordinariamente ni se usaba ni se sabía» (1).

Tampoco debe olvidarse la manera cómo los judíos conservaron la lengua romance, y servían de intermediarios entre cristianos y musulmanes. Sin duda que leyendas y tradiciones orientales juntamente con versiones bíblicas, llegan a la poesía popular hispana merced a los judíos de Córdoba, Toledo, Murcia, y tantos otros puntos de cultura medioeval. Fitz Maurice-Kelly, en su *Historia de la Literatura Española*, dice que Judah ben Samuel el Levita, con su artificio de cerrar una estrofa por medio de un verso en romance, puede ser tenido por el más antiguo de los conocidos versificadores en español; cuanto al verso asonantado (tan propio de nuestros cantos populares) no sería traído por los árabes a España, sino que es propio de todas las lenguas romances y existe en himnos latinos muy anteriores al nacimiento de Mahoma.

De todos modos, en el siglo IX el mártir San Álvaro, de Córdoba, dice: «Muchos de mis correligionarios leen las poesías y los cuentos de los árabes y estudian los escritos de los teólogos y filósofos mahometanos, no

daban la mano por el intermedio de una serie de dialectos afines que se hablaban en Toledo y en Andalucía.» MENÉNDEZ PIDAL. Contest. al discurso de recepción de F. CODERA en la Real Academia Española. 1910.

(1) *Historia de España*, libro 7, cap. III.

para refutarlos, sino para aprender cómo han de expresarse en lengua arábiga con más elegancia y corrección» (1). Y el propio Mariana dice hablando del reino de León: «El mismo día que en Calacanazor (sic) se dió la batalla (1002), uno en traje de pescador, en Córdoba, a la ribera del Guadalquivir, con ser tan grande la distancia de los lugares, se dice que cantó en voz llorosa algunas veces en metros arábigos, otras en españoles: «en Calacanazor, Almanzor perdió el tambor»... Prescindiendo del carácter legendario de lo narrado, lo positivo es la necesidad de emplear dos lenguajes un individuo del pueblo, para divulgar la importante noticia.

Sin embargo, debemos notar que el pueblo musulmán, en sus comienzos consideraba como indignos la música y quienes la practicaban. Los invasores de España profesaban las doctrinas de Málic por las que podía declararse nula la venta de una esclava, si se consignare que fuese cantora; y declarában asimismo nulo el arrendamiento de una casa si ésta destinábase a conciertos de instrumentos: ni era válido en juicio el testimonio de cantor, cantora o plañidera, públicamente reconocidos como tales... De modo que mientras el poeta era colmado de honores, el músico estaba descalificado (recuérdese tambien la descalificación de mimos y bailarines entre los romanos y bizantinos); pero pronto hubieron de cambiar las cosas y la música se extiende por doquier, desde el palacio de los califas a las más humildes casas, siendo famosos los tratados de

---

(1) Altamira, *Historia de la Civilización Española*, cap. IV-13.

música que se escriben, como el *Libro de las canciones* escrito por Abulfarach El Hispahaní (897-966 de J. C.) formado por 21 tomos, en donde además de la teoría se ven innumerables noticias de músicos y anécdotas. Digna de tenerse en cuenta es la introducción, en la corte de Harún Arraxid, de canciones populares, que el Califa estimaba mucho y premiaba bien.

A España vino el arte musical árabe con sus características distinciones entre « sabio » y « popular » bien establecidas. En tiempos de Almanzor y de los Omeyas, son ensalzados las cantoras y los músicos. Los musulmanes hispanos inventan, o propagan, un género de poesía con música, de sumo interés : la canción con estribillo, que se cantaba en romance vulgar, lengua corriente en Andalucía entre musulmanes y cristianos, y tanto más apta para la música cuanto que en dicha canción se emplean diferentes combinaciones de rimas. Esta poesía popular difundióse pronto : gentes cultas y plebeyos, cristianos y moros la emplean sin cesar, singularmente el tipo llamado « zéjel » que en su primitivo aspecto ya presenta la combinación de versos *aa, bbba, ccca,* etcétera, muy a propósito para la división regular de frases musicales y para la repetición de algunas de ellas. ¿No estamos ante una forma que luego adoptarán muchos cantos populares hispánicos, por ejemplo : peteneras, jotas, y tantos otros? En el *Cancionero de Palacio* se ven canciones del tipo « zéjel », con asunto morisco, por ejemplo:

Tres morillas me enamoran
en Jaén,
Axa, Fátima y Marién,

Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas
y hallábanlas cogidas
en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.
Y hallábanlas cogidas
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.
Díjeles: — ¿Quién sois, señoras,
de mi vida robadoras?
— Cristianas qu'éramos moras
de Jaén,
Axa, Fátima y Marién, etc.

Análoga es la forma de «petenera» andaluza que tanto se había de popularizar en los tiempos alfonsinos del siglo XIX:

Dos besos tengo en el alma
que no se apartan de mí;
(bis)
el primero de mi mare
¡niña de mi corazón!,
el primero de mi mare
y el último que te di.
Dos besos tengo en el alma
que no se apartan de mí.

Pero hemos avanzado extraordinariamente y forzoso es volver al punto en que nos quedáramos: la aparición del nuevo elemento en la poesía española: la rima. Ella es de fecundas consecuencias para el canto popular.

Desde ahora la poesía tiene una forma que no había sido empleada en el griego y latín clásicos. Ahora los versos no son puramente ritmos de sílabas, sino ritmos

de eufonía final: terminaciones asonantadas o aconsonantadas. Se comprende bien que las cesuras, las cadencias producidas por esta nueva forma de versificación, exijan cadencias y cesuras en la melodía y en el sentido armónico de esta misma melodía. Sin duda que la música de danza contribuía a esta métrica musical merced a las cesuras que coincidiesen con el término de cada combinación de pasos; mas ahora la palabra es la que ennoblece y hace más íntima, más flexible, la cadencia musical: ahora es cuando empieza a discernirse una forma bien simétrica en la música, y una insinuación de posibilidades fecundas para la armonía en lo futuro.

Estas formas simétricas, que también las presentan, como hemos visto, los versos arábigos, las adoptó la literatura sabia latina cuando al pueblo quería dirigirse, y tal era el caso de la oración. El siguiente fragmento (siglo X?) lo prueba: pertenece al Himnario de Santa Clara de Allariz que posee la Academia de la Historia, y tiene notación en neumas:

Per hoc autem aue mundo
Tam suave contra carnis iura;
Genuisti prolem novum
Stella solem nova genitura.
Tu parvi et magni
Leonis et agni,
Salvatoris Christi,
Templum excicisti,
Sed virgo intacta
Tu roris et floris,
Panis et pastoris,
Virginum regina
Rosa sine spina,
Genitrix es facta... etc. (1).

(1) Así, pues, Dios te guarde. En este mundo lleno de placeres tú has engendrado, a pesar de la tiranía de la carne, un hijo que es un nuevo sol, por la estrella en la cual fué concebido.

Tú, reina de las vírgenes, rosa sin espinas, fuiste hecha madre, pero quedando virgen inmaculada, del débil cordero y del fiero león, de Cristo Salvador, del rocío de la flor y del pan del pastor.

Tenemos, pues, que la convivencia de pueblos distintos llega a influir merced a sus respectivas espiritualidades e idiomas, en la formación espiritual de las gentes hispánicas y en sus respectivas lenguas.

Y no se trata de convivencias aleatorias por azares de guerra, sino de convivencia permanente. Muchos músicos al servicio de los reyes hispanos, eran judíos, como se ve por las cuentas de las casas reales; el Arcipreste de Hita pone juntas «cantaderas» moras y judías en sus descripciones de festejos; y la ciudad de Toledo recibe a Alfonso VII jubilosamente «con tímpanos, cítaras (o cedras), salterios y toda clase de músicos cantando cada cual en su lengua. Ni dejan de ser interesantes, en este respecto, las disposiciones del Concilio de Valladolid celebrado en 1322, las cuales condenan la costumbre de llevar a la iglesia, en las vigilias nocturnas juglares, sarracenos o judíos, para que canten o toquen instrumentos» (1).

Así se fué formando el «oído» del pueblo. Porque no se debe olvidar que las canciones populares no surgen de manera esporádica; ni tampoco se crea que permanecen aisladas de las otras formas poéticas nacidas de poetas letrados, los cuales pueden sentir de tal manera la palpitación de la raza, que sus versos lleguen a «sentirlos» hasta las menos ilustradas gentes del terruño.

---

(1) Los partidarios de un primitivo indigenismo ibérico en la música popular rechazan, como PEDRELL, la influencia arábiga en la literatura y en la música populares de la Península. En cambio, los arabistas afirman la contraria opinión; por ejemplo: «Sin embargo, aunque no quedara noticia alguna de que los cristianos aprendieran la música árabe, se inferiría con bastante

Es más: la canción popular, puede también apropiarse las creaciones de esos poetas cultos que supieron compenetrarse con el alma de su pueblo, y que, desde tal momento, son perfectamente populares. Por eso vemos que muchas composiciones musicales o poéticas, de creación individual, llegaron a ser patrimonio del lirismo común.

Pero entre el creador de arte y la masa de las gentes hubo intermediarios que favorecieron la propagación de los momentos emocionales manifestados por versos y por melodías. Hemos llegado con esto a una especial clase de músicos-poetas cuya producción tiene singular importancia: vamos a conocer los juglares y sus canciones.

---

fundamento por un indicio muy vehemente, y es el hecho de haber introducido y vulgarizado en la España cristiana el sistema lírico de los musulmanes, pues letra y música suelen juntarse de modo tan íntimo, que van unidas como la sombra y el cuerpo.

Ese poeta cristiano que conocía la música árabe, el Arcipreste de Hita, es cabalmente uno de los que compusieron más versos en la forma estrófica de zéjel, y los hizo para que los cantaran, no músicos profesionales, sino estudiantes, mujeres y gente menuda, acomodándose, seguramente, a la moda popular entre cristianos españoles, y siguiendo en ello las tradiciones moras.» RIBERA. *Cantigas de Santa María*, pág. 79.

III

Juglares y Trovadores

La poesía rimada y la música. — Cantigas de Alfonso X. — Iniciación de una lírica popular. — Influencias árabes en la lírica popular. — Cantares y coplas. — El Arcipreste de Hita. — Juglares provenzales ; clases de canciones.

¡Extrañas gentes, aquellos juglares, intermediarios entre el pueblo y los poetas! Vagabundos, llevando por doquier sus propias canciones o las aprendidas de trovadores, o escuchadas al pasar por los pueblos, gente en contacto directo con la masa villanesca, ejerciendo sus habilidades en la plaza pública, hampa trashumante, a la vez músicos y titereros, saltimbanquis y cantores, « versadores » e histriones, poetas « cazurros » pícaros, vividores en libertad de vagancia, ellos eran la gaceta de entonces, periódicos vivientes que llevaban las noticias, romances, cantares, poemas, cuentos, chistes, leyendas y anécdotas, desde Toledo a Bagdad, desde Londres a Sevilla, desde Burgos a Chipre, bien por cuenta propia y como juglares errantes, bien al servicio de un trovador o de una corte.

Este intercambio de canciones y poesías, claro es que se había de notar mucho mejor dentro de un mismo territorio, como, por ejemplo, en nuestra Península, entre Portugal y Castilla, entre Galicia y León, o entre Aragón y Cataluña.

No queremos afirmar de un modo rotundo que las canciones de juglar fueran todas esencialmente *populares*, en el sentido folklórico ; pero muchas de ellas fueron tomadas del pueblo, o al pueblo se marcharon y éste las adoptó y las hizo suyas, dándoles todo el verdadero carácter propio. Se dirá que los documentos de música escrita conservados por la historia no representan el canto libre de la gente del pueblo, sino que son obra de gentes doctas, las cuales despreciaban la canción sencilla e ingenua de los « villanos » ; ello es cierto. Pero no es menos cierto que aun en tal caso, la canción popular influye en la composición docta, quitándole a ésta su seco artificio, para darle gracia y perfume ; esto sin contar que de estas canciones escritas hay muchas que son legítimamente populares y que han sido transcritas con fidelidad.

Otras canciones fueron creadas por músicos doctos, pero con intención de que las cantara la gente, con visible deseo de fundirse el poeta con la raza (impulso a veces inconsciente, pero no menos vigoroso), y así han surgido versos y melodías de carácter tan íntimamente racial, que el pueblo los hizo suyos sin sospechar que fueran creación de poetas no plebeyos. De este género son muchas canciones villanescas (villancicos, cantares...), y a él pertenece un ejemplo, el más admirable que de su época nos conserva la historia : las *Cantigas a Santa María*, escritas bajo los auspicios del rey-trovador Alfonso X el Sabio (1252-1284), y puestas con las correspondientes melodías. La poesía hispánica, singularmente la castellana, era narrativa y heroica ;

mas he aquí que ahora se presenta bajo la forma de un caso excepcional de lirismo, cual es este de las Cantigas. Los tres Códices de las Cantigas (1) presentan la circunstancia inapreciable de contener la notación musical (melodía única para canto, sin acompañamiento alguno) y las espléndidas miniaturas que muestran la más variada colección de instrumentos, así como sus músicos y modo de tañer, que imaginarse puede.

Escritas las trovas a Santa María en lengua gallega de la época, nos prueban la gran flexibilidad de aquel hablar, más perfecto entonces que el castellano, como también lo era el provenzal del que asimismo se ve la influencia en estas Cantigas ; esto último tiene su explicación, porque sabido es cómo en la corte de Alfonso X hallaron acogida y refugio los poetas proven-

(1) Se conocen : el de la Biblioteca Nacional, llamado « de Toledo », pues de allí procede ; acaso sea el más antig[illegible] que todos parecen hechos en tiempo de Alfonso el Sabio). [illegible] consta de cien canciones, y el rey dice diferentes veces el deseo de hacer aquel número, por ejemplo :

> Fez cent cantares e sones
> saborosos de cantar,
> todos de senas razones
> com y podedes achar

si bien luego añade otras más. Este códice no tiene miniaturas, y sí solo letras de adorno.

En la Biblioteca del Escorial hay dos códices : el uno contiene más de cuatrocientas cantigas, y en las decenales tiene bellas miniaturas de músicos con instrumentos. El otro códice sólo tiene noventa y tres cantigas, y está ilustrado magníficamente.

En la Biblioteca Nacional de Florencia existe otro códice incompleto y sin la notación musical.

zales a quienes desterraron las luchas de los albigenses. Nótase que en muchas de estas estrofas, al cantar milagros, vidas de santos, anécdotas piadosas, el pueblo está presente; y la música, aunque escrita (debida, por lo tanto, a inteligencia o inteligencias cultas que desdeñaban las plebeyas artes), no puede menos de recoger la palpitación del pueblo. El mismo Alfonso X expresa su idea de que las Cantigas tuviesen difusión popular, por cuanto dice que para juglares las escribe (Cantigas 172):

e desto cantar fezemos
que cantasen os jograres.

No puede extrañarnos el vario aroma popular de estas composiciones. Juglares, moros y judíos, propagaban como los cristianos toda suerte de canciones. La corte de Alfonso X con sus juglares provenzales, gallegos, castellanos, musulmanes y hebreos, en sus fiestas y sus músicas, constituye un momento de indecible esplendor. « En fin, a juzgar por las cuentas del reinado siguiente, cobraban también en las nóminas de la casa del Rey Sabio otros juglares moros y judíos, especialistas en instrumentos determinados, bandas de trompeteros y tamboreros, saltadores moros, y juglares de todas esas diversas razas y religiones. » (1).

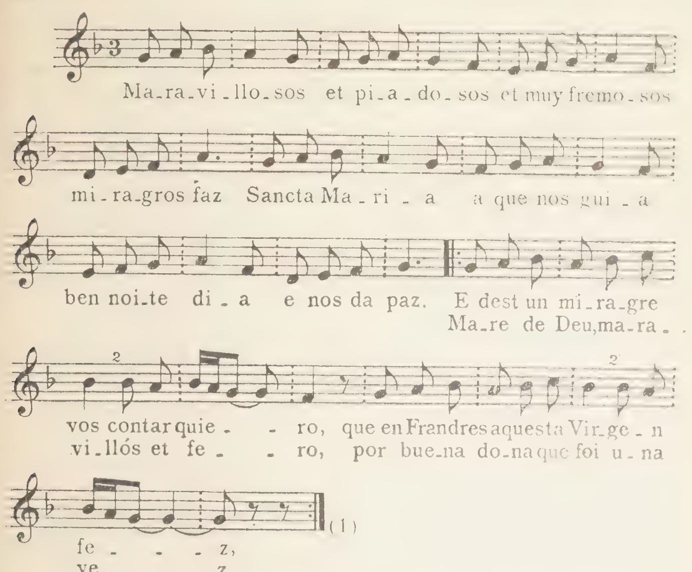
Una muestra del estilo popular del texto de las Cantigas la vemos, por ejemplo, en estos versos que parecen una copla de actualidad:

Sobe los fondos do mar
et nas alturas da terra,
a poder Santa María
Madre do que tod'enserra. (Cánt. CXCIII)

(1) Menéndez Pidal, *Juglares*, pág. 246.

con sus versos octosílabos tan propio de la poesía del pueblo.

Como ejemplo de las Cantigas famosas, véase el siguiente:



Pero este género religioso-popular no es tan «del pueblo» que nos haga olvidar su procedencia culta. Los juglares, cierto, cantaron estas trovas; pero el arte de los mismos no podía limitarse a la exquisita poesía de aquéllas. Cuando el juglar le daba a su oficio carácter de espectáculo público (y esto era lo normal, a no estar al servicio inmediato de un noble o de un rey), entonces era tenido por ser despreciable y hasta las leyes lo in-

(1) Véase la lámina III.

famaban: Alfonso el Sabio en su enciclopedia el *Septenario*, escrita en vida de su padre Fernando el Santo, cuenta como éste solazábase, virtuoso y por bondad de Dios, con músicas y cantores: «Era — dice — mañoso en todas buenas maneras que buen cavallero debiese usar... et pagándose de omes cantadores et sabiendo el fazer: et otrosí pagandose de omes de corte que sabien bien de trovar et cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos, ca desto se pagaba él mucho et entendía quien lo facía bien et quien non. Onde todas estas vertudes et gracias et bondades puso Dios en el rey don Fernando porque falló leal su amigo.» Pero el mismo Rey Sabio en el código famoso de *Las siete Partidas* lanza esta excomunión: «Otrosí son enfamados los juglares e los remedadores e los facedores de los zaharrones que públicamente antel pueblo cantan o bailan o facen juego por precio que les den»; anatema que no parece sino una formularia repetición de las condenaciones prescritas por el Derecho romano. También el código alfonsino prohibe a los clérigos hacer ante el público juegos de escarnio (teatro primitivo y plebeyo). Por donde se ve diferencia entre los juglares bajos y el buen juglar, admitido entre reyes y nobles para que durante la comida «non dixiesen ant'ellos otros cantares sinon de gesta o que fablasen de fecho d'armas», o que tomaren parte en el solaz del rey quien después de oir cantares y sones de instrumentos, escucha «las hestorias» y romances de los «libros que fablan de aquellas cosas de que los homes reciben alegría et placer».

* * *

Decisiva es la pintura que de aquellas costumbres hace el trovador provenzal Girault de Riquier en una célebre carta al Rey Sabio cuando dice que «Desgraciadamente se ve que un hombre sin instrucción, si sabe tañer un poco cualquier instrumento, va pidiendo limosna por las calles; y otro hay que canta sin ton ni son por las plazas en medio de la gente de poco valer, no distinguiendo entre la conocida y la desconocida, y si llega el caso entra en las tabernas y todo, sin que se atreva, en cambio, a comparecer ante ninguna buena corte. A éstos se les llama juglares, como también a los que sólo se ocupan en ejercicios corporales y a los que sólo se dedican a juegos de prestidigitación, y a hacer danzar monas y muñecos, siendo así que la Juglaría fué inventada por hombres sensatos y entendidos con objeto de alegrar y honrar a los hombres».

Pero la corriente de canciones populares no desaparece por completo, y se nota muy bien en los cantares de alegría estudiantil, en fiestas plebeyas, o en las coplas *cazurras* que recoge luego el goliardo Arcipreste de Hita para dar generosa muestra de aquella inspiración.

Coplas bien populares son aquellas cazurras, en donde no falta el estribillo en los versos, ni el descuido en su forma, ni la sal gruesa y palurda, la risa chabacana o la alusión más que maliciosa. En el *Libro del Buen Amor* no son pocos los cantares cazurros del Arcipreste famoso, quien dice escribió cantares para juglares y

juglaresas, para ciegos mendigos, y criados y estudiantes (1).

(1) Versos con refranes de carácter folklórico nos ofrece como éstos :

De la escoba la rama,
de la retama la corteza,
en el mundo todo nunca cosa mas amarga
fallé que era larga proveza.

versos que han venido perdurando entre el pueblo hasta el cantar actual :

De la retama la rama
de la rama la corteza,
no hay bocado más amargo
que amor donde no hay firmeza.

Muchos más hallaríamos, sobre todo quebrando los versos del original, verbigracia :

Despues de las muchas luvias
viene buena orilla ;
En pos de los grandes nublos
grand sol e sombrilla.

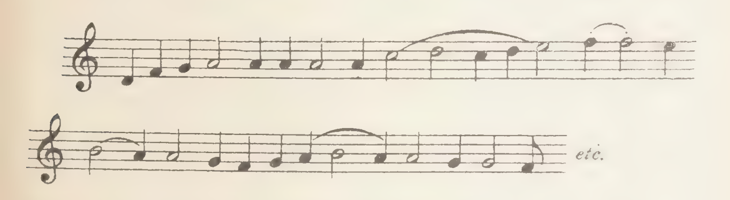
o este :

...los peces de las aguas,
cuando ven el anzuelo,
ya el pescador los tiene e
los trae por el suelo...

Será preciso recordar también los versos tan musicales del juglar gallego PEDRO AÑEZ SOLAZ (vivió por los tiempos de Alfonso el Sabio), versos que están en el « Cancionero portugués » de la Biblioteca Vaticana y en ellos aparece el estribillo con sus onomatopeyas que recuerdan las de canciones de cuna, o las que aun se oyen actualmente en los cantos y danzas populares escandinavos :

Eu, velida, non dormía, *lelia-doura*
e meu amigo venía ; *e-doy-lelia-doura*
non dormía e cuidaba,
e meu amigo chegava.
E meu amigo venía
e d'amor tan ben dizía ;
e meu amigo chegava
e d'amor tan ben cantava : *e-doy-lelia-doura.* (etc.)

Los juglares de Provenza y Cataluña, y otros que fueron a la corte de Alfonso X de Castilla, tenían sus tipos de canciones, algunas de las cuales fueron populares. La *cansó* tenía una misma melodía para diferentes estrofas, como las *cantigas* gallegas y castellanas; si era de verso corto se le llamaba *vers*. Había coplas de alba y de serena *(albades, serenates)*, y tuvieron fama los *sirventesios*, canciones satíricas o difamatorias. Las *pastorelas* eran a modo de cortos madrigales de galantería para con las mujeres, y tenían aire popular. *Retroensa* era una canción más popular todavía; su nombre indica que se trata de estribillo, y se acompañaba con instrumentos suaves, de cuerda, como también el *lai*, canción amorosa que se acompañaba con la viola. Cuanto al *romans* era narrativo y empleaba una melodía, o dos con «tornada» en este caso, es decir, con volver *da capo* para repetir la primera. He aquí un fragmento de la música de un *cant popular* de juglares cuya letra se ha perdido y que recogido a principios del siglo XIV, probablemente procede de los trovadores del siglo XI (1).



(1) Del hermoso estudio publicado por JOSÉ RAFAEL CARRERAS en la *Revista Musical Catalana*. Abril de 1908 y siguientes.

IV

Siglos XIII-XVI

Los cantares de gesta. Los romances ; su carácter popular. — Su melodía cantada y su acompañamiento instrumental. — La guitarra y la escala temperada.

Una poesía narrativa de hazañas de guerra y de amor, de aventuras, conquistas, y proezas de moros y cristianos, nace al calor de las circunstancias que integran la vida nacional de la Península durante la Reconquista. Esa poesía manifiéstase en los *cantares de gesta*, es decir, en la celebración de hechos esforzados y legendarios, tales las leyendas de don Rodrigo y las invasiones de los árabes, las hazañas del conde Fernán Gonzales, el sitio de Zamora, la vida del Cid...

Los primeros poemas de gesta tienen carácter de « actualidad » : el juglar recita hechos que ha visto o que son de su tiempo. Y ello lo hace en poemas *que canta*, no muy largos al principio, irregulares de metro, de marcado sabor popular.

Cantadas y acompañadas con la música de instrumentos asimismo populares, estas canciones de gesta nacen y viven entre el pueblo. El *Libro de Apolonio* (siglo XIII o XIV) nos dice de aquella infeliz princesa Luciana a quien la maldad de un rufián quiere perder

y ella, para no ir a un lupanar, prefiere hacerse juglaresa y ganar la vida cantando y tocando la viola de arco por las calles :

Luego al otro dia de buena madrugada,
levantose la duenya ricamente adobada ;
priso una viola buena e bien tenprada
e salió al mercado violar por soldada.
. . . .
Quando con su viola hovo bien solazado,
a sabor de los pueblos hovo asaz cantado,
tornoles a rezar un romanz bien rimado
de la razon misma por ho havía pasado.
. . . .
Aguisósse la duenya, fizieronle logar,
tenpró bien la vihuelha en un son natural,
dexó cayer el manto, parose en un brial,
comenzo una laude, om ne non vio atal :
fazía fermosos sones e fermosas delailadas,
quedava a sabiendas la boz a las vegadas,
fazía a la vihuela dezir puntos ortados,
semejava que eran palabras afirmadas.
Los altos e los baxos todos della dizían
la duenya e la viuela tan bien se abiníen,
que lo teníen a fazanya quantos que lo veíen,
fazía otros depuestos que mucho mas valíen.

El siglo XIV ve formarse los poemas en estilo popular, que se distinguen por su brevedad relativa, por lo irregular de su metro y por la predominancia de los asonantes. Ahora ya no son unicamente los juglares quienes por calles y plazas, por ciudades y aldeas van cantando aquellos versos : ahora es el pueblo quien los hace suyos y acaba de asimilárselos en el siglo XV, convirtiéndolos en el género, más sencillo, del *romance*. Juglares de pro o juglares humildes, o ciegos mendigos, cantan el romance por doquier acompañados del laud,

de la vihuela, o del instrumento mendicante la vihuela de rueda o zanfoña.

El *Cancioneiro da Ajuda* presenta dieciséis miniaturas con músicos y cantores. Entre los instrumentos hay castañuelas planas en forma de tejoleta, salterio, vihuela de arco, vihuela de mano, pandero, adufe... como decía el juglar gallego Martín de Ginzo, citado en el Cancionero de la Vaticana:

A do muy bon parecer
mandou lo aduffe tanger;
¡Louçana, d'amores moir'eu!
Mandou lo aduffe sonar
e non li davan vagar;
¡Louçana, d'amores moir'eu!

Un estado de espíritu especial del alma hispánica permite en aquellos tiempos la formación y difusión de la poesía popular: era que la nobleza se desorganizaba y daba origen a los municipios; era que la vida *de fronteras* creaba comunidad de aspiraciones entre plebeyos y nobles. Por eso vemos al pueblo adquirir conciencia de sí mismo, sentirse defensor de la fe y del Estado ante el común enemigo; por eso vemos nacer sentimientos de honor y de altivez populares, que llegarán a convertirse en la fiereza de la conciencia democrática frente a reyes y nobles. El romance no será ya cantar exaltando a un héroe para oído por gente prócer, sino hazañas para el pueblo: los juglares dejan los antiguos cantares de gesta y adoptan el romance con sus escenas rápidas, sus argumentos aislados para cantarlo, no en el salón del señor feudal, sino en la plaza pública. No olvidan los juglares los asuntos

franceses, y cantan romances de Carlo-Magno y la rota de Roncesvalles, las historias de los doce Pares de Francia, de Balduinos, don Gaiferos..., pero adaptados a la española. Y hacen más los romances: cantan la vida contemporánea, cantan la realidad presente, en los asuntos de don Pedro el Cruel, historias de don Alvaro de Luna, de los Carvajales, y tantas otras. Ni faltan romances de evidente influencia árabe, tal el de Abenamor, en que el rey Juan dice a Granada desea casarse con ella: otro es el que deplora la pérdida de Alhama: primeramente cantado en árabe, produjo tal efecto en Granada, que hubo de ser prohibido.

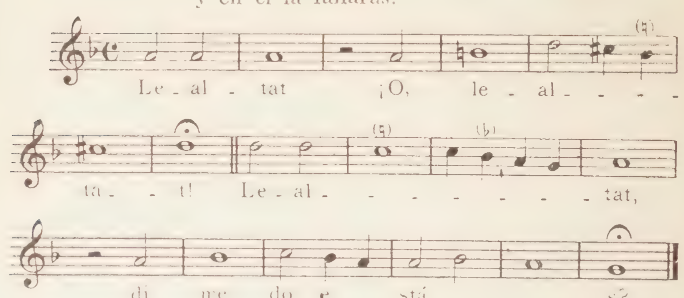
También veremos un caso singular que ha de ocurrir con los romances: después que el pueblo los adopta y los canta como suyos, vuelven a tomarlos los escritores cultos y en tal guisa son cantados entre nobles, y en los palacios reales ante Enrique IV o la Reina Católica.

La general aspiración de los cristianos a la toma de Granada, fué motivo de copiosos romances de guerra, aventuras de rapto de cautivas, venganzas, desafíos entre moros y cristianos... Una correría llevada a cabo por el Condestable de Castilla en 1462 (dice su Crónica), cuando fué sabida por el rey Enrique, «tan grande fué tenido este fecho, que el rey, nuestro señor, mandó facer un romance el cual a los cantores de su capilla mandó asonar».

Estos romances no siempre tienen música creada por el pueblo, pero de todos modos el pueblo sabía hacer suyos aquellos poemas que se formaban pensando en modo popular, lo cual explica su extraordinaria y

rápida difusión. En la Biblioteca Nacional está la Crónica del Condestable de Castilla Miguel Lucas de Iranzo, en donde aparece la tonada de estos versos sentidos:

Lealtat ¡O lealtat!
Lealtat dime ¿do estas?
Vete, Rey, al Condestable
y en él la fallarás.



Es, por lo tanto, ahora la ocasión de hablar de la musica con que se cantaban los romances. En ella vemos una melodía bien determinada (tenga o no carácter marcadamente folklórico) que, o se canta a solo, o acompañada por la vihuela o cualquier otro instrumento popular. La melodía se repite incesantemente, tanto como dure el romance; las estrofas literarias se acoplan con las musicales. Pues bien, como el romance es largo, la reiteración de la melodía fuera insoportable a puro repetirse: y para evitar este mal efecto surge un elemento precioso que impide se produzca aquella monotonía: este elemento es la *variación* musical. El canto (o la melodía instrumental en su caso) va presentando sucesivos y nuevos ornamentos, y así es como nace una forma de música de gran eficacia

para lo porvenir. Digamos que los cantos árabes también ofrecen esa misma particularidad.

A la emancipación de aquel elemento contribuirán en gran manera los vihuelistas. Efectivamente, la vihuela, antecesora de la actual guitarra, fué el instrumento popular hispano en el siglo XVI, y tenía la cualidad inapreciable de estar afinada según el « temperamento igual », es decir, haciendo iguales los semitonos de la escala, en contra de las disquisiciones de ciertos teóricos que los decían desiguales dividiéndolos en semitonos mayores y menores. El pueblo no quería saber de estas lucubraciones teóricas y afinaba instintivamente sus instrumentos de modo que hiciese iguales dichos semitonos, es decir, que de *do* a *do sostenido* hay la misma diferencia que de *do* a *re bemol* : de donde *do* sostenido y *re* bemol son la misma nota, como en el piano actual sucede. Que ello era así lo prueba Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales*, verdadero tratado de instrumentación de su época, impreso en Osuna en 1549, y en donde dice refiriéndose a la afinación del popular instrumento bandurria : « Han de poner los trastes de este instrumento de la manera que los tiene la vihuela. Quiero dezir que de un traste a otro aya un semitono. » El modo como entonces se afinaba la vihuela para acompañar lo mismo cantos populares que canciones eruditas, era ni más ni menos que como hacen hoy los aficionados : buscando los unísonos. « Por unísono se tiempla hollando toda cuerda inferior en el quinto traste : herida con la superior que está a ella junto en vazio, serán unisonus »... De lo

transcrito se deduce que el oído popular hispano estaba acostumbrado a la escala de semitonos iguales, cosa que por su parte también los árabes hacían en sus instrumentos de cuerda. Nuestros tratadistas vivían dentro de ese ambiente de entonación y por ello podían establecer con firmeza sus teorías. Ello explica que más adelante nuestro Bartolomé Ramos de Pareja (en su tratado *De Música* (1482) promulgase la necesidad de practicar el temperamento igual de la escala, idea revolucionaria para los teorizantes italianos y de Europa, que levantó gran polvareda, y con la que se adelantaba cerca de tres siglos al *Clavecin bien tempéré* de Juan Sebastián Bach. Tal era, pues, la afinación de la escala que usaban las gentes en los siglos que ven formarse los cantares de romance.

Hemos dicho que la longitud del romance y la persistencia de la melodía crearon la variación, ya en el canto ya también en los diseños de acompañamiento. Esto nos explica por qué las más antiguas variaciones escritas que se conocen sean españolas, a saber : las del organista y clavicinista de Carlos V, Antonio de Cabezón (1510-1563) : el pueblo ya le daba hecho el modelo.

Pero volvamos a los romances, volvamos a los versos y melodías de carácter popular.

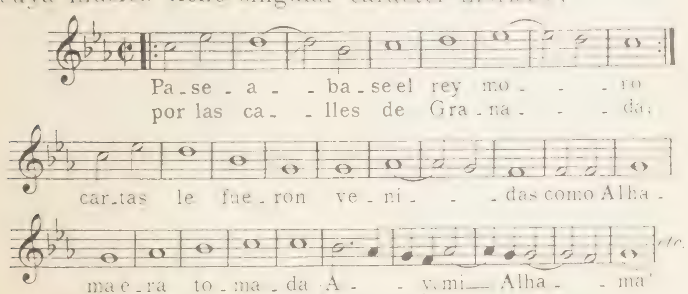
Como ya dijimos, la vida nacional fué expresada por medio de estas composiciones. Y el asunto de mayor interés, de vital actualidad a la sazón, era la toma de Granada y luego la expulsión de los moriscos, en tiempos de los Reyes Católicos, amén de las historias de aventuras de guerra y de amor a que ya se aludió antes. Insistamos en que estas melodías populares tomáronlas,

los músicos cultos, como tema de sus variaciones instrumentales o de sus conjuntos polifónicos « a capella » (es decir, cantadas a varias voces, sin instrumentos), como era usanza de entonces al querer ejecutar música elevada y ceremoniosa. Pero ello no impedía el canto de los romances — y de canciones que de ellos se derivaron — acompañados por la vihuela o por el harpa, tanto entre gentes nobles como entre gentes plebeyas; porque tales cantos habíanse extendido por doquier. Y si la Reina Católica tenía sus cantores e instrumentistas, también nos dirá luego Cervantes que las gentes de ciudad cantan romances viejos y nuevos acompañándose de la zinfoña en las horas de reposo común; y Fernández de Oviedo nos contará de los rusticos que cantando romances, « en verano, con los panderos, hombres y mujeres se solazaban ».

He aquí algunas melodías de romances características: empecemos por la que acompaña al popularísimo

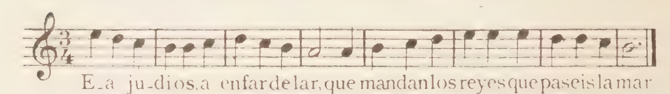
Paseábase el rey moro
por las calles de Granada;
cartas le fueron venidas
como Alhama era tomada.
¡Ay, de mi Alhama!

cuya música tiene singular carácter morisco:



También se cantó por doquier la canción, entonces de actualidad (1492), cuya letra es bien expresiva de un estado histórico de conciencia del pueblo:

Ea, judíos, a enfardelar,
que mandan los reyes que paséis la mar.



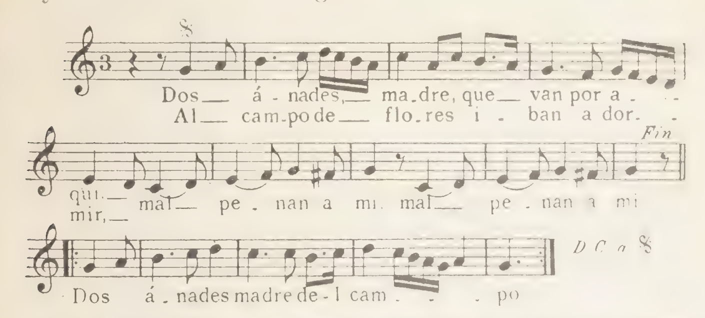
melodía que tanto se popularizó que incluso llegó a ser empleada como tema de una misa por Juan de Anchieta. Esto no era, en rigor, ninguna novedad, pues bien sabido es que los « compositores » (en verdad que resulta precisa la palabra) no intentaban lucir su originalidad de invención melódica, sino su habilidad para combinar temas dados, no importando que fuesen de canciones livianas: innumerables son las misas de grandes maestros escritas a base de las canciones *L'homme armé*, o *Bayse-moi ma mye*, o *Les rouges nez*.

De canciones rústicas (villanas, villancicos, etc.) empieza a formarse en los siglos XV y XVI una floración verdaderamente espléndida que no tardará en mostrarse exuberante. Toda esta época es en España un crisol encendido al rojo, que va formando las diferentes comarcas en los que se determinan caracteres específicos: idioma, costumbres, sensibilidad, poesía, canciones... Ahora empiezan a mostrarse cantos y danzas verdaderamente populares, nacidos del corazón de las gentes en sus aldeas, en sus comarcas. Y los romances apodéranse también de estas canciones, y los vihuelistas los ponen en su música, y los polifonistas no descuidan

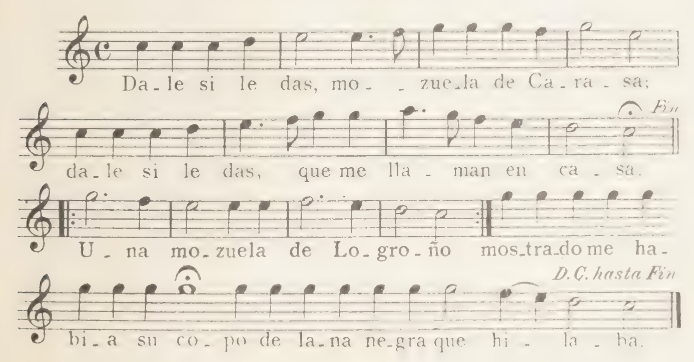
de aprovechar tan bello filón. He aquí otro tema de origen popular, un villancico:

Dos ánades, madre,
que van por aquí,
malpenan a mí.
Dos ánades, madre,
del campo,
al campo de flores
iban a dormir.
Malpenan a mí.

cuya melodía es como sigue:



El *Cancionero*, de Barbieri, guarda no menos curiosas canciones sin que falten algunas de estilo bizarro, sin duda como las que escribiera el jocundo arcipreste Juan Ruiz. Bien desenfadada y popular en todos sus aspectos resulta la que ahora verá el lector:



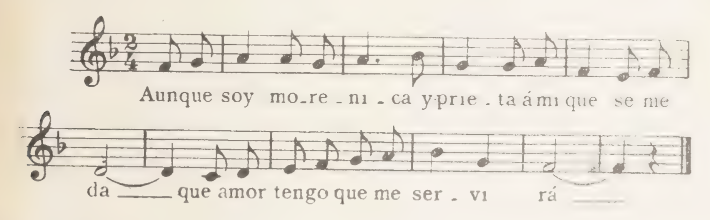
Al mismo género cazurro (y no insistamos más) pertenece este aldeano estribillo, pintorescamente basado en el canto del cuco y sobre el que hizo un canon a cuatro voces Juan del Encina (1469?-1534), el iniciador del teatro lírico español; está en el *Cancionero*, de Barbieri:



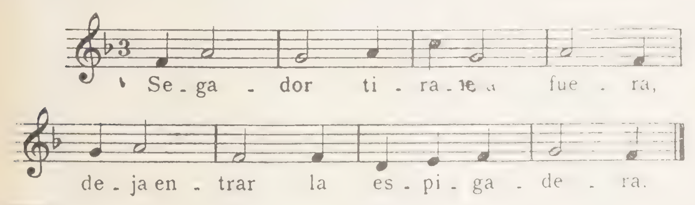
¿Quién diría que en un sesudo y enciclopédico trabajo, fruto de la ciencia de un admirable ciego, veríamos las más características frases de música popular de su tiempo, incluso canciones infantiles? Pues ello es cierto: se trata del insigne Francisco de Salinas (1512-1590), humanista, músico teórico y práctico de singular pericia, que vivió 23 años en Italia y luego rigió en España la cátedra de Música Especulativa de la Universidad de Salamanca. Bien conocida es la poesía que le dedicara Fray Luis de León y en donde dice:

El aire se serena
Y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
La música extremada
Por vuestra sabia mano gobernada (1).

Pues bien, Salinas, sin proponérselo, ha resultado ser un folklorista, conservando auténticas melodías populares de su tiempo en su célebre tratado *De Musica libri septem* (Salamanca, 1577). Allí, para presentar ejemplos de prosodia, transcribe fragmentos de temas populares, muy pronto cortados, por desgracia. Sirvan de ejemplo esta canción que trasciende a serranilla :



o ésta bien campestre por su letra y su música :



(1) Ambrosio de Morales, historiador de Felipe II, dice de Salinas en su *Crónica* : « Tiene tan profunda inteligencia en la música, que yo le he visto, con mudarla tañendo y cantando, poner en pequeño espacio en los ánimos, diferentísimos movimientos de tristeza y alegría, de ímpetu y de reposo con tanta fuerza, que ya no me espanta lo que de Pytágoras escriben hacía con la música, ni lo que Santo Agustín dice se puede hacer con ella. »

o ésta, con que se cantaba un romance bien divulgado:



* * *

Una vez se verificó la toma de Granada (2 enero 1492) puede decirse que había concluído la guerra nacional. Todavía los moriscos perduran en Levante y Andalucía conservando un espíritu músico que influía sin duda en el pueblo. Sin embargo, los cambios de orientación de la vida española sucédense rápidos: el descubrimiento de América fué un golpe rudo para aquella inspiración popular, pues « desplazó » el sentir hispánico. En el Nuevo Mundo continuaban aventuras y proezas, pero allí no surgían cantares de gesta ni romanceros ; una oleada de interés materialista y de bajos apetitos invadió al país empobrecido por las guerras. Además la invasión de extranjeros (flamencos, alemanes, franceses) que viene con los monarcas, a partir de Carlos I, concluye de expoliar al país, aísla al pueblo, le hace emigrar a América y muda radicalmente la conciencia nacional. Ello claro es que se manifiesta en el arte : el romance va desapareciendo poco a poco, y únicamente llegarán a permanecer en el pueblo los romances religiosos (que darán paso a la forma más corta de los « gozos »), cantados en tono lánguido y

doliente, y de los cuales serán reminiscencia las canturias que en comarcas levantinas y andaluzas entonan ciegos mendigos en los días de Jueves y Viernes Santos, o las «oraciones» que los mismos mendicantes se acompañan con su guitarra en sustitución de la antigua zanfoña.

V

La música popular en los siglos XVI y XVII

Arte del pueblo y arte culto. — La música como ciencia matemática; su apartamiento del arte popular. — Formación de una música propiamente popular. — Los instrumentos.

Si el romance y sus tonadas mueren como creación espontánea del pueblo, si éste se ve recluído en el humilde aislamiento de sus aldeas, ello da nuevo impulso a la expansión del « carácter propio ». Ahora cantará la gente su vida íntima, la vida de hogar, la vida « suya », distinguiéndose bien claro las manifestaciones líricas de una y otra comarca, y originando esto la variadísima floración de canciones populares propias de cada sitio. Poesía y música parecen vigorizarse mutuamente con este aislamiento favorecido por la dificultad y tardanza de las comunicaciones, y surge así una espléndida floración de música popular, tan variada, tan distinta, en el territorio de nuestra Península.

El arte del pueblo, no contaminado por los amaneramientos de lo culto, solamente conoce las variantes de su propio modo de ser por relaciones que no le quitan su carácter; los feriantes, los trajineros, los pastores y ganaderos, y luego el servicio militar, serán los medios por los cuales (amén de los mendigos trashumantes que

sustituyen a los antiguos juglares) se verifica el intercambio de la inspiración popular. La música popular y la « artística » se diferencian ahora considerablemente : domina en la última la técnica de la *polifonía* (simultaneidad de varias melodías) con el consiguiente aparato de cánones y fugas. Un motivo musical sirve de pretexto para levantar formidables andamiajes de notas, y hasta la sencilla y flexible canción popular es aherrojada en este sistema por los músicos « sabios » para servir de base a las armazones de discantes y contrapuntos.

Como clase social quieren los músicos ser tenidos por hombres de « facultad »: de la música quieren hacer una ciencia matemática que les haga doctores de bastón con borlas, cual si fuesen médicos o gramáticos. Naturalmente con semejantes ideas, el desdén que tienen por la rica y fecunda inspiración popular, es cada vez mayor.

Los tratadistas, los compositores afectos a la teoría, por grandes que fueren, no podían huir de este prejuicio. El tratado musical de Salinas es un libro matemático ; Bermudo nos hace ver la infantil petulancia de los maestros al presentar la música como algo jeroglífico e incomprensible para los profanos, hasta el punto de que destruían las partituras y sólo dejaban las partes sueltas de cada obra, y aun cada una de éstas escritas en forma misteriosa, con palabras que fuesen claves de su ejecución, por ejemplo : si al frente del papel había las palabras *otia dant vitia* (« los ocios traen los vicios ») ello quería decir que los que cantasen aquella parte no debían hacer las pausas escritas : *noctem in dia vertere* (« la noche convertirla en día ») significaba que las notas

negras habían de ser convertidas en blancas, aumentando por lo tanto su valor; *cancrissal* (« cangrejea »), es decir, que la voz en cuyo papel estaban esas palabras, debía empezar por el final leyendo « hacia atrás », a la manera como supone el vulgo que marchan los cangrejos.

Como contraste con el arte sencillamente popular, y como ejemplo de las aberraciones antes citadas, véase un jeroglífico, un enigma musical, inserto por el farragoso tratadista Cerone en su « Melopeo », y que prueba el grado de complicación a que llegaban los músicos teorizantes. (Véase la lámina VI.)

La clave del enigma la dan las palabras latinas que están sobre la figura, y cuya traducción dice así: *Dúo: a la quinta, y después en doble tiempo. Declaración de lo que significa el elefante: cántese considerando negros los dientes y blanca la piel.* Ello quiere decir que, ante todo, sólo se considere escrito el primer renglón de música, y ésta se debe cantar a dos voces en cánon, la segunda entrando después de la primera, ejecutando la misma melodía, pero transportada una quinta inferior, luego, los valores deberán estar invertidos, haciendo lo negro blanco y lo blanco negro, o sea que las notas negras se canten con valor de blancas y las blancas con valor de negras, que es como dice se han de invertir los colores del elefante, de manera que los dientes (blancos en la figura) se vuelvan negros, y la piel (negra en el dibujo) se considera blanca. Como se ve, trátase de juego análogo al antes citado « la noche convertida en día », o convertir lo blanco en negro: en puridad, dar valor de blancas a las notas negras. He aquí el jeroglífico traducido a la moderna notación;

Geroglifico del ELEFANTE



Ya se comprenderá cuántas complicaciones y obscuridades llevarían los músicos «sabios» al arte, con semejantes absurdos. Pues bien, Bermudo tampoco se libra del mal y recuerda esos deseos de haver de la música una ciencia oculta: así, cuando explica la disposición escrita de unas voces que se combinan con otras, aconseja que no se usen las rayas divisorias de compás, y apenas se atreve a poner un ejemplo de partitura rayada, bien que en seguida se apresura a disculparse diciendo: «Algunos que no saben contrapunto y quieren comenzar a componer con sólo cuenta de consonancias, suelen virgular el papel pautado por no perderse en la cuenta. Y aunque este modo sea bárbaro porne (*sic*, por «pondré») exemplo dél para los que tuvieren necessidad y quisieren seguirlo» (1).

---

(1) *Declaración de Instrumentos*, Lib. V, cap. XXV.



El desdén hacia lo popular lo vemos asimismo en las *Ensaladas*, de Flecha (1481-1553), verdaderas mezclas humorísticas de textos discordantes. En una de ellas titulada *La viuda*, hace alusión a la música « sabia » y a su decadencia, y exclama en el texto literario :

Y del vulgo en general
Me querello,
Porque tiende más el cuello
Al tin tin de la guitarrilla
Que a lo que es por maravilla
Delicado.

Pero el pueblo no podía entender de tales lucubraciones, y continuaba *sintiendo* a su manera, y elaborando de modo natural el propio estilo. Un elemento poderoso para establecer un sistema fijo de entonaciones tenían las gentes populares : la guitarra, que se afinaba normalmente por semitonos iguales, según ya vimos ; y con ella, los instrumentos populares de entonación fija contribuyeron a determinar el « oído » del pueblo, tales la dulzaina, la gaita, el añafil y la trompeta.



Se ha dicho que en el siglo XVI los tipos casi únicos de canción popular eran el romance y el villancico ;

pero esto no es exacto, pues habían muchas canciones de baile, amén de las puramente campesinas (serranillas, vaqueras, cantarcillos, etc.) de las cuales apenas conocemos hoy más que los nombres. El tipo de villancico, eso sí, tuvo gran extensión; pero advertiremos que este nombre al principio, no significaba exclusivamente canción pastoril entonada para celebrar la Navidad del Señor, sino canción campesina, villanesca. Y aun los vihuelistas y los músicos eruditos dieron ese nombre a madrigales del género polifónico. El libro del vihuelista Fuenllana (1551) trae muchos villancicos que nada tienen de religioso, como el que empieza así:

¿Como queréis, madre,
que yo a Dios sirva
siguiendo el amor a la contina?

o éste, que imita el estilo popular:

—Morenica, dame un beso.
—¿Cómo es eso?
—Aquesto que has oído.
—¡Oxe, afuera!
¡No seáis tan atrevido!

Un curioso tipo de villancicos en estilo semi-popular nos lo ofrece el maestro de capilla de la catedral valenciana (fines del siglo XVII) Antonio Teodoro Ortells quien sobre texto valenciano, no muy puro, compone unos curiosos villancicos de Navidad, existentes en aquel Archivo; en ellos aparece Valencia, deseando cantar en su lengua al Niño Jesús ya que todos los años lo cantan

Castella, Etiopía,
Francia y Portugal,
y fins huí Valencia
no ha eixit a cantar.

Y para ello hace prevenir toda la serie de instrumentos populares propios de esta música, la cual era ejecutada en la « Misa del gallo »; curiosa nomenclatura según a continuación puede verse, no sin que debamos advertir que, al final de cada verso de los ocho primeros, responde el coro con las palabras « ya están »:

Previnguen les castañetes,
los tabals y les trompetes ;
previnguense les guitarres,
los panderos y sonalles ;
previnguen les chirimíes,
les pabanes y folíes ;
previnguense les donsaines,
les violes y les gaites.
Pues rompa el ruido les vagues regions
retronen los ecos lo esferic cristall,
pues armonioses, acordes, sutils,
a un temps es prorrompen confusses y iguals
les guitarres, panderos, sonalles,
castañetes, tabals y trompetes,
chirimíes, violes y gaites, ...

VI

La vida musical española en el Renacimiento

La música popular y la erudita, vistas por un novelista músico. — Las aventuras de Espinel

Un cuadro de la vida española durante el Renacimiento, sugestivo por demás, nos deja ver palpitante la música popular: lo traza un músico que también era poeta y que vivió todas las escenas por él relatadas : Vicente Espinel (1544-1634) se llamaba el musico, y su relato es la novela popular y de aventuras *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, verdadera autobiografía del autor y cuadro admirable de la vida musical española en su tiempo.

¡Vida pintoresca y azarosa la de aquel rondeno! Era época de aventuras e inestabilidades, sobre todo para las tierras de España : Espinel empezó siendo estudiante en la famosa Universidad de Salamanca : luego lo vemos soldado en Italia, es guitarrista y poeta, y se le atribuye la añadidura de la quinta cuerda a la guitarra (1), inventa las décimas llamadas « espinelas », es

(1) La *Declaración de Instrumentos*, de Bermudo, impresa por vez primera en Osuna, en 1549, dice así : « Las vihuelas, sean de siete, seis o cinco órdenes (que es la llamada Guitarra Española) no se distinguen en la materia, ni en la forma... » Como se ve, la quinta cuerda de la guitarra ya era de uso popular cuando Espinel a lo sumo contaría 11 años.

amigo de Lope de Vega en Madrid, lo es menos de Cervantes, hácese capellán al ver llegar el ocaso de la vida (recursos entonces de soldados, poetas, segundones y desheredados), ¿qué novela mejor que la propia biografía de aquellos inquietos españoles?

Cuanto a la famosa novela de Espinel de la que se dice fué el modelo que utilizó Lesage para escribir su no menos famoso *Gil Blas de Santillana*, presenta escenas animadísimas de la vida aventurera en España, Argelia, Italia, Francia... y allí se palían descripciones picarescas con lecciones prolijas, soporíferas, de moralidad; que así se había de dorar la píldora a fin de que el apercibido Santo Oficio no diere al traste con la obra y en la cárcel con el autor.

Pero lo que nos interesa es la parte musical de la novela, tanto más cuanto que ésta tiene no pocos momentos de ambiente popular, y Espinel era poeta y músico. Sin embargo, no siempre se muestra « popular » nuestro costumbrista del siglo XVI, porque cediendo a la preocupación de su tiempo, quiere juzgar la música como teoría científica, y acaso los donaires de su obra son más vivos por el punto desdeñoso que pone al tratar de la música del pueblo.

En el « Descanso primero » (o sea el capítulo primero) aparece una indicación curiosa : y por ser de comienzo ya es una sátira contra los cantantes de capilla : el protagonista cuenta cómo viejo y sin acomodo buscaba donde emplearse : y le acomodó un cantor de la capilla del Obispo (que éstos todo lo conocen si no es así propios)... y he ahí dibujado de un solo rasgo un tipo musical de la época.

Pronto aparece el instrumento netamente español: la guitarra, y con ella surge un canto a dúo. « Venía — dice — todas las noches a visitarme un modesto barbero, conocido mío, que tenía bonita voz y garganta: traía consigo una guitarra con que, sentado al umbral de la puerta, cantaba algunas tonadillas a que yo llevaba un mal contrabajo, pero bien concertado (que no hay dos voces que si entonan y cantan verdad no parezcan bien), de manera que con el concierto y la voz del mozo, que era razonable, juntábamos la vecindad a oír nuestra armonía ». Y por cierto que la guitarra era empleada en estilo popular, rasgueado (como mejor podía esperarse del clásico « mocito barbero »), sin trazas de punteado polifónico, según nos lo hace ver el autor por medio de un detalle naturalista muy en armonía con aquellos cuadros de lisiados alegres y de jocundos pícaros, inspiradores de los cuadros con lisiados y hampones que pintarían Ribera, Velázquez y Murillo. El caso es que « el mozuelo tañía siempre la guitarra, no tanto por mostrar que lo sabía, como por rascarse con el movimiento las muñecas de las manos, que tenía llenas de una sarna perruna ». Mas he aquí que el ama de Marcos de Obregón se enamora del barberillo, y ello es motivo para mencionar la música « di camera », pues que la dama llegábase hasta los umbrales del portal para oír más de cerca las consonancias, toda vez que « la música instrumental de sala tanto más tiene de dulzura y suavidad cuanto menos de vocerío y ruido: que como el juez que es el oído está muy cerca, percibe mejor y más atentamente las especies que envía al alma, formadas con el plauso de la media voz ».

Prosiguiendo el escudero las aventuras, le sorprende la tempestad cerca de una ermita y a ella se acoge y habla con el ermitaño de la unión entre poesía y música, «que siempre - dice han tenido entre sí algún parentesco estas facultades». Luego llega a Salamanca en donde no puede menos de admirar al célebre Salinas: «Vi al abad Salinas, el ciego, el más docto varón en música especulativa que ha conocido la Antigüedad,... a quien después sucedió en el mismo lugar (se refiere a la cátedra en la Universidad) Bernardo Clavijo, doctísimo en entender y obrar, hoy organista de Felipe III.»

Vuelve Obregón a su tierra (Andalucía) y en el camino encuentra las pintorescas caravanas de gentes a pie (que así recorrían España y aun el mundo conocido), aquellos mozos de mulas que siguiendo la costumbre acudían el uno a echar pullas, el otro a hacer burlas a los caminantes, el *otro a cantar romances viejos*, dato bien popular éste. Por cierto que un episodio curioso puede aquí relacionarse con el canto: ello es cuando una culebra persigue a Obregón lanzando silbidos los cuales «no eran formados agudos, sino bajos y continuados, casi al modo que pronunciamos acá la *x x*» (1); dato interesante para la pronunciación castiza de cantares de la época.

Mas he aquí que llega a Málaga nuestro héroe (Descanso XVIII) y sus oídos se deleitan con el cantar de los pajarillos «que imitándose unos a otros no cesan en todo el día su dulcísima armonía con un arte sin arte, que como no tienen consonancia ni disonancia es una impresión dulcísima». Y luego escucha el canto de los

(1) Llama silbidos al rozar de las escamas secas en tierra.

ruiseñores que le dan música por el camino « a veces llevando el canto llano con la quietud del tenor y luego con la disminución del tiple, convidando al contrabajo a que haga el fundamento sobre que van las voces, a veces sin pensar en el contralto ». ¡Ya salió el polifonista en esta típica descripción! Y aun vuelve a salir poco después en una cómica escena de soldados, a propósito de un cerdo escondido que gruñe « en contrabajo » para mayor carácter (1), de igual manera que Marcos llama a su novia por la gatera « soltando su contralto » seguido de un formidable alboroto de perros.

En la segunda parte del relato trasládase Espinel (Marcos de Obregón) a Sevilla, y nos describe el ambiente animadísimo de la ciudad llena de aventureros, de empobrecidos y fracasados, de ilusos que todo lo esperaban de las portentosas Américas.

Allí de escoria social, de pícaros y de valientes: allí de burlarse Espinel de los músicos y poetas equiparándolos con los valentones, lo cual prueba que entonces música y poesía eran oficios de incertidumbre (como toda la vida nacional); no en balde escribe : « Púseme espada y en las obligaciones de quien la ciñe, que con el desvanecimiento de la valentía y con haber dado en poeta y músico, que cualquiera de las tres bastaba para derribar otro juicio mejor que el mío, comencé a alear más de lo que me estaba»...

Pero de nuevo nos vemos en aventuras características y extraordinarias. Embárcase nuestro héroe para

---

(1) Esta sinfonía animalesca trae a la memoria los famosos madrigales burlescos de Adriano Banchieri (1567 ? — 1634) con sus conciertos de gatos y perros, y su *contrapunto animale alla mente*.

guerrear en Italia, una tempestad lo hace naufragar frente a las Baleares, alcanzan tierra en una despoblada isla, la de Cabrera, y la guitarra es el consuelo de los náufragos que cantan y tañen como los hijos de Israel en el desierto. Sobreviene el caso común en las novelas de entonces: la sorpresa de berberiscos, y el consiguiente cautiverio en Argel; durante la travesía no falta el cantarcito de un muchacho moro, ni el de Obregón con su guitarra, y la llegada al puerto nos hace ver cómo se recibe la nave al son de xabebas (flautas « de pico »), trompetas y « otros instrumentos que usan (los moros) más para confusión y bulla que para apacibilidad de las vidas ». Ni faltan luego los episodios de rigor: enamoramiento de la dama mora, inculcación de las máximas cristianas, paciencia del cautivo en las adversidades, y hasta episodios de humor, como el de cantares disparatados que si dan risa y curan la melancolía de la doncella mora, la ponen enferma de amores hacia el cantor, sin que falten los versos amorosos *¡ay bien logrados pensamientos mios!*...

La vida entre moros tiene una curiosa alusión a los criados eunucos, a quienes tacha Espinel de habladores y poco reservados. Cuando Espinel se encuentra más metido en sus vituperios contra estos infelices, se acuerda de ciertos cantores que sufrieron la misma cruenta operación que los criados moros,... y no tiene más remedio que recoger velas aclarando que ello se entiende respecto de los que no profesan la música; « que en los que la profesan — dice — he visto muchos cuerdos y muy virtuosos, como fué Primo, racionero de

Toledo, y como es Luis Onguero, capellán de S. M., y otros de este modo y traza que por evitar prolijidad callo ».

Las aventuras van a tomar otro rumbo. Después de larga estancia entre infieles, viene la liberación : la nave morisca en que va nuestro héroe es apresada por cristianos, por genoveses mejor dicho, a quienes manda el famoso Marcelo Doria ; con lo cual otro género de tribulaciones empieza para Marcos de Obregón, pues, teniéndole por renegado, peor trato iba a venírsele encima ; pero su ingenio le da a conocer a dos músicos españoles, y ya tenemos nuevamente a la música en el relato. Estos músicos traíalos a su servicio el general en su galera. Como en momentos de calma se organizase un concierto de canto y guitarras, « comenzó el tiple, que se llamaba Francisco de la Peña, a hacer excelentísimos pasajes de garganta que, como la sonata era grave, había lugar para hacerlos, y yo a dar un suspiro a cada cláusula que hacían. Cantaron todos las octavas, y al último pie que dijeron :

El bien dudoso, el mal seguro y cierto

ya no pude contenerme y, con un movimiento natural inconsideradamente dije : « todavía me dura esa desdicha ». A esto reconocen todos al que gime y lo presentan al general : « es el autor de esta letra y sonata y de cuanto habemos cantado a V. E.»

La fortuna no ha sonreído a nuestro héroe. Lo encontramos luego camino de Milán ; tierras de emoción para un artista y de observación para un viajero culto. Los primeros detalles que nos cuenta Espinel son bien

vividos: refiérense a la natural comparación entre lo que ahora ve y lo que conocía de España... y no puede menos Marcos de Obregón de comparar cómo se sirve al viajero en tierras extranjeras; pues — dice — que todos hacen esta ventaja a España en las posadas y regalo de caminantes.

Pero Italia despierta en seguida la imaginación del músico. Al pronto es aquella vida nueva, activa, con gentes de todas las naciones, comerciantes, sabios, artistas, entre los cuales los españoles hacíamos (en Venecia y en Lombardía singularmente) el papel de conquistadores en guerra. Allí eran de ver los luteranos aborrecidos que viven sin ser quemados por las turbas; allí aparecen los «jinoveses» nigrománticos a quienes burla un ingenioso español; allí los funerales de la reina Ana de España, cuyo sermón predicó San Carlos Borromeo; y luego surge la música (Descanso V) dedicando Espinel casi todo el capítulo a ella, bien que se fije más en el arte cortesano que en el popular. Así, dice:

«Vuelvo a Milán; como aquella República es tan abundante en todas las cosas, eslo también de hombres muy doctos en las buenas letras y en el ejercicio de la música, en que era muy sabio don Antonio de Londoña, presidente de aquel magistrado en cuya casa había siempre junta de excelentísimos músicos, como de voces y habilidades, donde se hacía mención de todos los hombres eminentes en la facultad. Tañíanse vihuelas de arco con grande destreza, tecla, harpa, vihuela de mano, por excelentísimos hombres en todos los instrumentos. Movíanse cuestiones acerca del uso de esta

ciencia, pero no se ponía en el extremo que estos días se ha puesto en casa del maestro Clavijo, donde ha habido juntas de lo más granado y purificado de este divino, aunque mal premiado ejercicio».

Un paréntesis reclama este último párrafo: El autor, como se ve, intercala de pronto en su relación comentarios de actualidad; y éste en que sale Clavijo se refiere al momento en que escribía Espinel su libro, es decir, cuando ya viejo y capellán vivía en Madrid.

Refiriéndose, pues, a la vida en Madrid prosigue su discurso Espinel: «Juntábanse en el jardín de su casa el Licenciado Gaspar de Torres, que en la verdad de herir la cuerda con aire y ciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasajes de voz y garganta llegó al extremo que se puede llegar. Y otros muchos sujetos muy dignos de hacer mención de ellos. Pero llegado a oír al mismo maestro Clavijo en la tecla, a su hija doña Bernardina en el harpa, y a Lucas de Matos en la vihuela de siete órdenes, imitándose los unos a los otros con gravísimos y no usados movimientos, es lo mejor que yo he oído en mi vida. Pero la niña que ahora es monja en Santo Domingo el Real, es monstruo de naturaleza en la tecla y harpa. Mas volviendo a lo dicho, un día acabando de cantar y tañer, y quedando todos suspensos, preguntó uno que cómo la música no hacía ahora el mismo efecto que solía hacer antiguamente, suspendiendo los ánimos y convirtiéndolos a transformarse en los mismos conceptos que iban cantando, cómo fué lo de Alejandro Magno, que estándole cantando las guerras de Troya, con grande

ímpetu se levantó y puso mano a su espada, echando cuchilladas al aire, como si se hallara en ella presente... Los requisitos son: que la letra tenga conceptos excelentes y muy agudos como el lenguaje de la misma casta. Lo segundo, que la música sea tan hija de los mismos conceptos, que los vaya desentrañando. Lo tercero es, que quien la canta tenga espíritu y disposición, aire y gallardía para ejecutarlo. Lo cuarto, que el que la oye tenga el ánimo y gusto dispuesto para aquella materia: que de esta manera hará la música milagros. Yo soy testigo que estando cantando dos músicos con grande excelencia una noche una canción que dice:

Rompe las venas del ardiente pecho,

fué tanta la pasión y accidente que le dió a un caballero que les había llevado a cantar, que estando la señora a la ventana, y muy de secreto, sacó la daga y dijo: «veis aquí el instrumento, rompedme el pecho y las entrañas»: quedando admirados músicos y autor de la letra y la sonata, porque concurrieron allí todos los requisitos necesarios para hacer aquel efecto.

No les pareció a los presentes, porque todos eran doctísimos en la facultad. En estos y otros ejercicios se pasaba la vida entre poetas»...

Y así termina Espinel su relato, que no puede ser cuadro más viviente de la música en aquel tiempo.

Vuelve después a reanudar la relación de aventuras y ahora nos lleva el autor, influído por el ambiente italiano, a presenciar trágicos relatos de celos y ven-

ganzas; allí de la fatal equivocación de un esposo que créese ultrajado y encierra a su mujer con los cadáveres de su pretendido amante y el infiel delator, poniendo entre aquellos dos el corazón sangrando del hombre; allí las fastuosidades de la república de Venecia; tampoco falta la aventura burlesco-amorosa de la fingida gran señora que a punto está de robar el dinero a nuestro protagonista; ni la astucia de éste con picaresca gracia para recobrarlo, amén de la consiguiente huída a España embarcado, seguido de naufragio en que no falta la nota humorística de la bota de vino que juega importante papel, y al fin desembarco en Barcelona y vuelta a Madrid.

De nuevo aparece la música popular ante nosotros, que ya tiempo hacía no la escuchábamos. Obregón (es decir, Espinel) decide dejar la corte y retirarse a Andalucía, y en una cuesta del camino vuelve a oír el son de guitarras que celebran una fiesta. La zambra bien conmueve al caminante: aquellas guitarras tan españolas producen a Espinel emoción, ¡no podía menos de ser así!, y las encuentra sabroso manjar para el oído; en aquella soledad llena de matas parecíale mejor la popular canción hispana que no en los palacios reales «donde hay otras cosas que entretienen»; pero no puede Espinel desprenderse de su educación teorizante, y aquella música alegre, regocijada, de villanescos cantares, sigue siendo para él una «facultad». «Y es tan señora — prosigue — que no a todos se da, por grandes ingenios que tengan, sino a aquellos a quien naturaleza cría con inclinación aplicada para ello; pero los que

nacen con ella son aptos para todas las demás ciencias, y así habían de enseñar a los niños esta facultad primero que otra.»

No le bastan al narrador tales demostraciones, y aun las refuerza sacando a relucir sus conocimientos históricos y su estética, la cual, si recuerda la de los comentadores de Platón, se inclina más hacia los posteriores comentadores hispanos que apartan el criterio de la música del campo exclusivo de la razón, para llevarla también al criterio de los sentidos; luego de recordar las teorías musicales griegas, termina el aspecto musical. La acción, por su parte, se va esfumando, las aventuras disminuyen, y el autor olvida su ficticio Marcos de Obregón para ser su propia persona de Espinel, la que concluye con largo epílogo moralista no sin alabar la paciencia de los lectores.

Termina el libro, pero sus visiones musicales nos han hecho presenciar como si hubiéramos sido personajes de aquella actualidad, la condición de los músicos, sus jerarquías y su criterio para la profesión. Una España musical ha desfilado ante nosotros, y en ella hemos hallado buenos artistas de la música popular.

VII

La música popular de baile y los instrumentos hasta el siglo XVII

Bailes «sueltos» y «bailes de rueda». — La persistencia morisca en las tonadas. — Los instrumentos populares: Siglo XIII (Poema de Alexandre). Siglo XIV (Poema de Alfonso XI; libro de Buen Amor, del arcipreste de Hita). Siglo XV (Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo). — Coplas populares en el siglo XVI; libro del Delfín. — Los instrumentos populares. — Ordenanzas de Granada del siglo XVI.

La música que acompaña a las danzas populares tampoco ha sido conservada escrita, ni en cantidad ni con claridad suficientes para darnos completa idea de la misma.

La iglesia, fiel guardadora de la civilización en los pasados tiempos, no admitía las instituciones paganas; y por ello no conservó temas de bailes profanos ni cantares que a tales danzas pudieran acompañar.

Pero podemos ahora encontrar más detalles acerca de instrumentos antiguos, pues que los instrumentos tienen más aplicación al baile. Efectivamente, para cantar no precisan muchos instrumentos acompañantes, so pena de ocultar la voz y hacer inútil el canto; mas para la danza pueden emplearse cuantos instrumentos se estime porque, a más de la melodía y preferentemente sobre ella, debe hacerse resaltar el ritmo.

En las danzas al aire libre (y este aspecto tienen las danzas populares) la voz puede intervenir ya durante toda la danza sin interrupción (en los «corros» de niños que se bailan cantando y sin instrumento alguno que acompañe, se ve claro ejemplo de lo que decimos), o ya (lo cual es más practicado) de modo intermitente por medio de « coplas ». En este caso suele ser un solista quien ha de realizar el canto, y se comprende que entonces haya una disminución en la sonoridad de los demás elementos musicales, para que se pueda oír el canto distintamente. Aquella disminución puede verificarse por tocar menos fuerte todos los instrumentos, o por cesar de modo circunstancial en su ejercicio los de timbre más vigoroso.

El baile no es más que el ritmo realizado por el cuerpo humano para exteriorizar una emoción; o como decía Teófilo Gautier: « es un ritmo mudo, una música para mirarla ». Por eso los instrumentos más instintivos, más primitivos, son los que baten ritmos para acompañar la danza. Pero en ésta pueden distinguirse dos aspectos bien diferentes: El primero es la danza instintiva, la de saltos: y cada salto no es otra cosa que una « actitud » reflejadora de una emoción también instintiva y a veces inconsciente; esta danza puede llegar desde la sencilla impulsión de saltos dionisíacos, hasta las ordenadas danzas sagradas de un templo; pero siempre conserva algo de individual, de aislado, en cada ejecutante. El segundo tipo es la danza en « corro », cogidos los bailadores de las manos con instintiva hermandad de sentimiento, como es hoy la « sar-

dana» en Cataluña. De uno y otro tipo hubo siempre ejemplos en el mundo. Las danzas orientales tienden al primer aspecto, que va convirtiéndose en cosa más sensual y enervadora a medida que se van estilizando: entonces vuélvense danzas de «interior» de la mansión, y «espectáculo»; es que se dejó la alegría sana y espontánea del vivir, para convertirla en ceremonia o en actitudes decorativas, propias de una sensualidad sabiamente graduada. Bien se comprende que ya no estamos dentro de la danza genuinamente popular, y que el aspecto de esta última se refiera a la primera de las clases que acabamos de distinguir.

La música vemos que junta sus palpitaciones a estas danzas, haciéndolo en sus más variadas formas, desde el simple golpear de un ritmo hasta las más exuberantes melodías. En el simple aspecto rítmico (el más primitivo, sin duda) ya vimos la manera cómo lo batían los antiguos egipcios, y cómo las castañuelas eran empleadas por las bailarinas gaditanas en la época romana (véase pág. 15). El uso de batir palmas los espectadores que a los bailadores rodean de modo que todos resulten actuando en la diversión, se llamó «elmusafaha», y se practica hoy en España, en los bailes gitano-andaluces, como en los países moros. Como perdura también en esos bailes populares andaluces el estilo oriental que, moviendo los pies y las piernas con muy rápidas combinaciones, deja el busto inmóvil, mientras los brazos suben sobre la cabeza en elegantes ondulaciones.

La *zambra* era fiesta con música y baile, lo mismo que la *Leila* era fiesta como la anterior, con musica y baile.

pero nocturna, y generalmente al aire libre. Ginés Pérez de Hita, en sus *Guerras civiles de Granada*, dice de una fiesta de baile que se celebró en la plaza pública, cubierto el suelo de alfombras, sentándose alrededor, junto a las casas, el público, y en un trono ex profeso Aben Humeya: « hallaron — cuenta el cronista — que el laúd y sonaja (pandereta con discos metálicos en el ruedo) serían mejor para aquel propósito, y así, puesta la música en su lugar, luego comenzaron a salir muchos moros mancebos muy bien aderezados y uno a uno danzaron admirablemente bien ».

Los moriscos desfiguraban la compostura que los primitivos árabes pusieran en ciertos bailes; su estilo plebeyo hace decir a don Pedro de Carmona (1) que eran muy amigos de burlerías, cuentos, bernardinas, y sobre todo amicísimos (para ello tenían gaitas, sonajas, adufes) (2) de bailes, solaces, cantarcillos, albadas, paseos de huerta y fuentes, amén de todos los entretenimientos bestiales (!) en que con descompuesto bullicio y gritería suelen ir los mozos villanos vocinglando por las calles.



Esta música popular, estos instrumentos cristianos y moriscos con que se acompañaban bailes o se improvisaban serenatas, nos da idea de un acoplamiento instrumental que, más tarde, dará origen a la orquesta.

---

(1) *Los moriscos españoles y su expulsión*, por PASCUAL BORONAT. Valencia, 1901.

(2) *Adufe*: llamado también *darbuca*, o laúd; nombre de origen persa (según RIBERA; *Cantigas de Santa María*, pág. 147), que viene de « darbat » y significa « pecho de pato », como sugiere la figura de este laúd.

Durante la Edad Media estas agrupaciones no sabemos que se hicieran sino de un modo empírico y ocasional; sin embargo, en los poemas, que son famosos, como el poema de Alexandre y el del Arcipreste de Hita, existe una sorprendente nomenclatura de instrumentos y de sus combinaciones.

El poema de Alexandre, compuesto en el siglo XIII, en tiempos del rey Sabio, e inspirado en otro francés, distingue los instrumentos de carácter popular, o sea los usados por juglares, de « otros de mayor precio usados por escolares », y dice :

Ally era la música cantada por razón,
Las doblas que refieren coytas del corazón,
Los dolces de las baylas, el plorant semiton,
Bien podríen toller precio a cuantos n'o mundo son.

y en otra estrofa cita los instrumentos « que usan los ioglares »:

El pleito de ioglares era fiera riota.
Avie hy *symphonía*, *arba*, *giga* e *rota*,
Albogues e *salíerio*, *cítola* mas que trota,
Cedra e *viola*, que las coytas embota (1).

(1) La nomenclatura de instrumentos y canciones resulta muy embrollada en los documentos de la época, unas veces por tratarse de instrumentos orientales cuyos nombres pronunciabanse de manera equívoca, y otras veces porque de un lugar a otro se modificaban y recibían las más diversas denominaciones. En el texto de arriba *Dobla* es canción; *Baylas* significa probablemente « danzas »; *Symphonía* unas veces equivalía a *rota*, otras a zampoña, cornamusa pastoril; *Arba*, equivale a arpa; *Giga*, era instrumento de arco cuya caja, de fondo abombado, tenía forma de barquilla; *Rota*: se ha confundido este instrumento con otros muchos y ha tenido muy diferentes nombres, a saber: « viola » (« vielle » en francés), « organistrum », « chifonía », « symphonía », « zamfoña », « lyra mendicorum », « sambuca rotata »,

El *Poema de Alfonso XI* dice de los juglares en las bodas del monarca (1328):

> El laúd ivan tañyendo,
> estromento falaguero,
> la viuela tañiendo,
> el rabé con el salterio ;
> la guitarra serranista,
> estromento con razón ;

etcétera ; es una caja sonora semejante a la guitarra, y lleva en su interior una rueda que, mediante un manubrio, roza las cuerdas y produce el sonido ; en el mástil o en un costado hay unas teclas que se juegan con una mano (mientras la otra mueve el manubrio de la rueda) y estas teclas ponen la cuerda en contacto con la rueda en diferentes extensiones, produciendo así las diferentes notas. Este instrumento fué muy usado en los siglos XI al XIII, y luego pasó a ser propio de campesinos y de mendigos. En el siglo XIX aun se usaba en las montañas de Galicia y en las de Italia-Suiza ; recuérdese la ópera de Donizetti, *Linda de Chamounix* ; en nuestro tiempo MENÉNDEZ PIDAL dice, en su libro sobre la *Poesía Juglaresca*, que ha conocido a un ciego que en Galicia tocaba la chifonía. *Albogues*, flauta rústica, especie de dulzaina según unos ; GÓNGORA en su *Polifemo* dice ser una flauta parecida al silbo de los capadores ; RIBERA en su edición de las Cantigas de Alfonso X dice que es un cuerno que se toca como trompeta ; en cambio en el *Quijote* (Segunda parte, capítulo LXVII) se lee : « Albogues son... unas chapas a modo de candeleros de azófar que, dando una con otra por lo vacío y hueco, hacen un son si no muy agradable ni armónico, que no descontenta y viene bien con la rusticidad de la gaita y el tamborin » ; como se ve, aquí se trata de las *sonajas*, cosa bien diferente de la flauta rústica. *Salterio*, caja sonora, cuadrada o triangular, con cuerdas tendidas horizontalmente ; se tocaba con las puntas de los dedos, que solían llevar al efecto unos dedales metálicos terminados en forma de púa. *Cítola*, equivale a cítara; también se llamó así a la vihuela. *Cedra*, especie de cítara. *Viola* significaba vihuela y también violín antiguo, pero en este último caso recibía el nombre de « viola de arco », es decir, que se tañía con arco y no con plectro (« púa ») ni directamente con los dedos.

la exabeba morisca
allá el medio canón ;
la gayta, que es sotíl,
con que todos plazer han,
otros estromentos mil
con la farpa de don Tristán,
que da los puntos doblados
con que falaga el loçano
e todos los enamorados
en el tiempo del verano (1).

Cuanto al poema del Arcipreste, escrito antes de 1351, fecha en que dice el Arcipreste que acabó su *Cantiga de los escolares*, bien famosa es su alborozada descripción de las fiestas de Don Carnal y Don Amor, luego de la célebre derrota que hacen a la flaca Doña Cuaresma. Mientras al Amor salen a recibirle los que esperan, entre cantos de aves en los floridos árboles ; a Don Carnal le aguardan los carniceros, las triperas tañendo sus panderos, el pastor su zampoña y los albogues y el caramillo, y el rabadán la citola trotera. Al Amor salen a recibirle « clérigos e legos, flaires e monjas, e dueñas e joglares : y salen a esperarle el sol, los hombres y las aves, los ruiseñores, las calandrias,... »

(1) *Laúd*, instrumento de cuerdas con largo mástil y caja abombada ; tañíase con los dedos. *Viuela*, antecesor de la guitarra con caja de fondo plano. *Rabé* o rabél, violín rústico de una o dos cuerdas, por lo general. *Guitarra serranista*, pequeña y rústica. *Exabeba morisca*, flauta « de pico », o « chalumeau ». *Medio canón*, salterio en forma triangular. *Gayta*, instrumento pastoril con lengüeta de doble caña, como la actual dulzaina de Valencia. *Harpa* de Don Tristán, harpa de caballero, cuyos « puntos doblados » parece indicar dobles cuerdas.

Recíbenlo los árbores con ramos et con flores,
De diversas maneras, de diversos colores ;
Recíbenlo los omes, et duennas con amores ;
Con muchos instrumentos salen los *atambores.*
Allí sale gritando la *guitarra morisca*
De las voses aguda, de los puntos arisca ;
El corpudo *laúd* que tiene punto a la trisca ;
La *guitarra latina* con estos se aprisca.
El rabé gritador con la sua alta nota,
Cabel el orabin, teniendo la sua *rota* ;
El *salterio* con ellos más alto que la nota ;
La *vihuela de péndola* con aquesto, y sota.
Medio canno et *arpa* con el *rabé morisco ;*
Entre ellos alegranza el *galipe* francisco.
La *rota* dis con ellos más alto que un risco ;
Con ella el *tamborete :* sin él non vale un prisco.
La *vihuela de arco* fas dulces debayladas,
Adormiendo a veses, muy alto a las vegadas,
Voses dulces, sabrosas, claras et bien pintadas,
A las gentes alegra, todas las tien pagadas.
Dulce *canno entero* sal' con el *panderete*
Con *sonajas de azofar;* fasen dulce sonete
Los *órganos* y disen chanzones e motete ;
La *adedura albardana* entre ellos se entremete.
Dulzema, e *axabeba*, el finchado *albogón*,
Cinfonía e *baldosa* en esta fiesta son ;
El francés *odrecillo* con ellos se compón ;
La reciancha *mandurria* allí fase su son ;
Trompas e *annafiles* salen con *atambales.*
Non fueron, tiempo ha, plasenterías tales.
Tan grandes alegrías, nin atán comunales ;
De ioglares van llenas cuestas e eriales (1).

(1) *Atambor*, el antiguo tambor de caja cilíndrica cerrada por dos parches tensos sobre los cuales (generalmente el superior) se golpea con dos baquetas ; los árabes suelen golpear por cada parche con las respectivas manos. El *atambal* era el timbal antiguo, con caja semiesférica. Según COVARRUBIAS, en su *Tesoro*, « con los atabales andan juntas las trompetas y con los atambores los pífanos ». *Guitarra morisca*, instrumento de fondo plano, como la guitarra actual. *Guitarra latina*, acaso la verdadera descendiente de la « Kítara » griega, o caja en forma de caparazón. *Cabel el Orabin*, no se sabe si se refiere a la frase que significa « adelante, los moros » o a un instrumento, o, lo más probable, a un músico. *Vihuela de péndola*, que se tocaba con plectro, como la actual bandurria. *Medio canno*, es el « medio canon » del Poema de

En la coronación de Alfonso IV, verificada en el año 1327 en Zaragoza, dice Muntaner en su crónica, refiriéndose a los caballeros noveles del séquito (1), que cada cual iba con trompetas, atabales, flautas y címbalos, dulzainas y tambores, a celebrar la vela de armas.

Alfonso XI antes citado. *Galipe francisco*: nombre poco inteligible, que puede significar «vencedor del franco, o francés», o *chalib*, derivado de «chalil», en hebreo una especie de flauta. ¿Se referirá a un tocador cristiano? *Tamborete*, tamboril; hay, sin embargo, un *taborte* que era una especie de contrabajo. *Vihuela de arco*, el violín de entonces. *Canon entero*, salterio grande de forma cuadrangular. *Panderete con sonajas de azofar*, su nombre indica que es como la pandereta actual, pero con sonajas de latón. *Adedura albardana*: MITJANA piensa si será una cornamusa; PEDRELL dice que «albardana» significa cosa pintada de varios colores, y «adedura» pandero de forma cuadrada que aun existe en España con el nombre de «adufe»; en el *Tesoro de la lengua castellana*, de COVARRUBIAS encuentra justificación a aquellos significados, cuando dice COVARRUBIAS que tales panderos estaban pintarrajeados y llevaban adorno de muchas cintas de colores; y añade que en Cataluña aun se usan estos panderos cuadrados algunos con imagen de la Virgen, que se usan con gaitas y otros instrumentos para celebrar el matutino «Rosario de la Aurora». Este pandero aun se usa en la montaña de León. *Dulzema*, si no es incorrecta escritura de «dulzaina» nos recuerda que con el nombre de «duzoemel para tañer» había una especie de pequeño clavicémbalo que figura en el inventario de Isabel la Católica. *Albogón*, especie de flauta rústica; es el bajo del albogue, o de la exabeba. *Baldosa*, o valdosa, instrumento de cuerdas punteadas del género laúd. *Odrecillo*, gaita gallega, es decir, con depósito de aire que se hace salir apretándolo con el brazo. *Mandurria*, bandurria. *Annafiles*, trompetas moriscas de tubo recto.

(1) «cascú se'n anava axí ab trompes e ab tabals e ab flautes e ab sembes e ab molts d'altres instruments, quen veritat vos dich que mes de CCC pareils de trompes hi havía»... «ab gran brugit de trompes et de tabals e de donsaynes e de sembers e de tambors e daltres instruments.»

Por su parte la *Crónica del Condestable* Miguel Lucas de Iranzo (siglo XV) (1) dice cómo el buen condestable, al ir a la solemne misa de sus bodas, marchó acompañado de innúmeros ministriles « que con el estruendo de las trompetas y atabales y dulzainas y chirimías, panderos y cantores, todos eran atónitos del ruido ». Y añade luego: «iva tan grande multitud de atavales, trompetas bastardas e italianas, chirimías, tamborinos, panderos y locos y vallesteros y otros oficiales de diversas maneras, que no había persona que una a otra oir se pudiesen » (2).

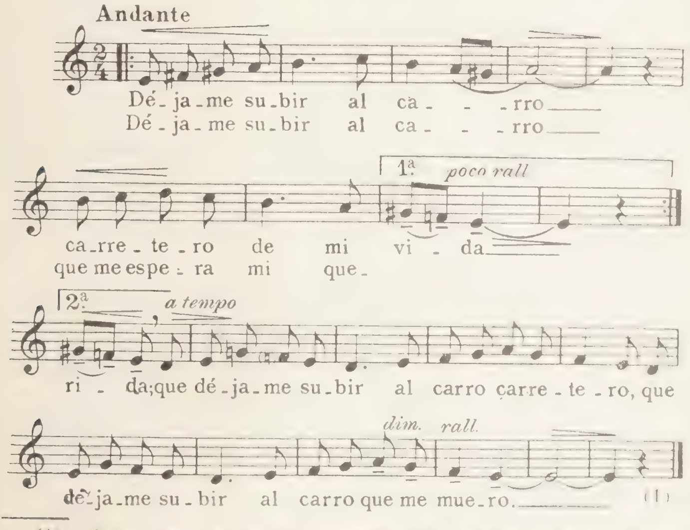
El tesoro instrumental hispano iba constantemente aumentando, y sus elementos muchas veces pasaban a ser patrimonio popular, si bien entonces eran desdeñados, como se indicó ya varias veces, por las gentes cultas o eruditas. En el siglo siguiente, un libro de singular valor, el *Libro del Delphin de música* (1538), del vihuelista Luis de Narváez, inserta unas «Coplas del autor en loa de la música » entre las que figuran las siguientes bien demostrativas del desafecto de aquellos músicos « que sabian música » hacia lo plebeyo, en donde no sabían separar el oro puro de la ganga o escoria :

(1) *Memorial Histórico Español*. VIII, pág. 46.

(2) La *trompeta bastarda* o española era la artística ; la *italiana* era la más propiamente militar. Covarrubias, en su *Tesoro*, escribe que la trompeta bastarda es la que media entre la trompeta que tiene el sonido fuerte y grave, y entre el clarín que lo tiene delicado y agudo ». La denominación « bastarda » equivalía a cosa de tamaño medio ; en la marina eran galeras bastardas las « medias-galeras » o de tamaño mediano.

Con cantar, los labradores
engañan a su trabajo,
y con grosero gasajo
contrahazen los cantores.
Los finados
con músicas son honrrados
quando sus obsequias hazen
porque a Dios mucho le aplazen
sus oficios bien cantados.
El romero y peregrino
cansado de caminar
comienza luego a cantar
por alivio del camino,
y el pastor
cuando haze mas calor
no siente el trabajo dél,
porque tañe su rabél
con que siente gran dolçor.

Tal vez procede de aquellos cantares tan desdeñados esta antigua canción que aun perdura en tierras de Zamora :



(1) Comunicada por el culto maestro de Capilla de la catedral de Palencia, don GONZALO CASTRILLO.

Y una muestra de cómo la construcción de instrumentos, tuvo singular cuidado, nos la dan las Ordenanzas de Granada (1552) cuando hablan de los exámenes que han de hacer los constructores, y que taxativamente reproducimos, aunque modernizando la ortografía para su más fácil lectura : « Examen de violeros y organistas y otros oficios de música. Iten : el oficial violero, para ser buen oficial y ser singular en el (oficio), ha de saber hacer instrumentos de muchos artes, conviene a saber : que sepa hacer un claviórgano, y un clavicímbalo, y un monacordio, y un laúd, y una vihuela de arco, y una harpa, y una vihuela grande de piezas con sus taraceas, y otras vihuelas que son menos que todo esto » (1).

---

(1) El artículo sigue dando prescripciones demostrativas del gran cuidado del gremio en la selección de oficiales. Así, añade : « y el oficial que todo esto no supiere, lo examinen de lo que de ello diere razón e hiciere por sus manos bien acabado ; y para examinar el tal oficial los dichos alarifes de carpintería tomen consigo un oficial examinado de lo sobredicho, si pudiere ser habido, y, si no, el mejor oficial que a la sazón se hallare, pagándole su debido salario ; y los dichos alarifes juntamente con el dicho oficial, examinen al tal oficial que se hubiere de examinar de lo que supiere de lo sobredicho ; y si el tal oficial que para ello fuere llamado no quisiere venir, incurra en pena de mil maravedises ; y en la misma pena incurra el oficial que pusiere tienda sin ser examinado o hiciere obras de lo que no es examinado ; y el mesmo examen ha de ser de una vihuela grande de piezas, como dicho es, con un lazo de talla o de encomes con buenas ataraceas y con todas las cosas que le pertenece, para buen acontentamiento de los examinadores que se la vean hacer : y que a la sazón nadie se la enseñe ».

VIII

La música popular y el teatro

Formación del teatro hispánico : representaciones sacras ; el canto de la Sibila. — Autos sacros. — Teatro popular. — Juan del Encina. Rueda. Rojas. — Siglos XVII y XVIII. — La Tonadilla : la música popular se refugia en este género. — La zarzuela. — Lucha contra la absorbente invasión de la ópera italiana.

La música popular, desde que se creó el teatro español, buscó allí refugio, y a su vez le dió savia y carácter. La transformación del teatro pagano en teatro cristiano, realizada cuando fué deshecha la civilización romana, trajo consigo una ruda transformación del arte escénico. La Iglesia condenaba severamente canciones y bailes que no fuesen cristianos ; las invasiones bárbaras contribuyeron a la decadencia, y las guerras contra los moros, contribuyeron al estado de indecisión en la vida nacional, estado que retrasaba el desarrollo de las formas artísticas teatrales. Otra causa influyó en este retraso : el teatro es arte de multitud, y necesita por ello mismo emplear la lengua común, que todos entiendan ; pues bien, en aquella época de confusión de razas y de idiomas que siguió a las invasiones bárbaras, corrompido el latín, no precisadas bien las lenguas romances, teniendo el pueblo, en España, la consiguiente

influencia del árabe, con todo ello era natural que el teatro no pudiese desenvolverse de modo rápido y franco.

Desde un principio se nota en el teatro cristiano una doble dirección: la tendencia nacida de representar el drama de la Pasión, tendencia que irá desenvolviéndose con carácter siempre elevado (Tránsito de la Virgen, Misterios, Vidas de mártires, etc.); la otra dirección, de espíritu moralizante, dará origen a las alabanzas de virtud, castigo de vicios, presentación de costumbres, y, en suma, al teatro cómico. Pero debemos observar que siempre nuestro teatro lleva un sello de indigenismo (lo que acaso ninguna otra rama literaria presenta) que le separa de todos los de Europa. Nuestros autores no se inspiran en asuntos mitológicos ni extranjeros: se sienten muy cerca del pueblo y de las aspiraciones nacionales para escapar a ellas, y tan popular es la letra como la música en el naciente teatro hispánico. Esa formación era natural: ya hemos visto cómo la corriente de los romances lleva los asuntos y la forma hacia la representación escénica: de igual modo, con la gente del pueblo sube a la escena la música popular, que literatos y músicos cultos, cortesanos, habían desdeñado.

* * *

Como antecedentes del teatro religioso-popular vemos ciertas ceremonias importantes: una de ellas es el *Canto de la Sibila* que aun se practica en Mallorca (1).

(1) Las sibilas, mujeres inspiradas que predicen el porvenir, tuvieron importancia en la época griega, singularmente la de Cumas, que predijo el Juicio Final. Su recuerdo perdura entre

El perfeccionamiento de esta orientación se resolverá en representaciones de asunto religioso totalmente con música. Tal es el drama lírico sacro que aun se celebra todos los años en Elche para la fiesta del Tránsito de la Virgen; su origen parece remontarse al siglo XIII y es todo cantado, con polifonía de época renacentista, aunque conservando melodías arcaicas de carácter popular.

---

los cristianos de Roma, y en el siglo XIII hallamos su mención en el *Dies irae.* En el siglo XI ya se oye el canto de la Sibila en la iglesia, celebrándose en la festividad de la víspera de Navidad, teniendo toda importancia y difusión en el siglo XIV. Este contraste de la muerte en medio de la fiesta jubilante parece muy propio del pueblo hispano de la Edad Media, en sus luchas con los árabes, en sus guerras intestinas, y, sobre todo, con ocasión de la terrible peste que duró de 1394 a 1399. Ello nos explica la depresión de ánimos y la excitación a pensar en lo sobrenatural. Es la época en que reina don Enrique el Doliente y en que se escribe el poema de *La Danza de la muerte* (el de España, el mas antiguo que se conoce); es la época en que Pérez de Ayala escribe el *Rimado de Palacio*, poema de implacable fustigamiento social; el Arcipreste de Hita se burlaba de sus contemporáneos y su libro es la comedia de la época; Pérez de Ayala, en cambio, escribe la tragedia y cree en sortilegios y agüeros, en su tiempo pululan hechiceros judíos en Toledo, don Enrique de Villena escribe su libro del *Aojamiento* («Mal de ojo»)... En semejante ambiente se difunde el canto de la Sibila, personaje representado por un niño de coro, pues que había de imitar voz de mujer. En la catedral de Toledo vestía a la oriental, con turbante; salía de la sacristía entre otros dos niños vestidos de angel con sendas espadas; cantaba la profecía y los acólitos las estrofas, hecho lo cual se retiraban solemnemente. Hoy, en Mallorca, la ceremonia todavía se celebra como en lo antiguo, después de Maitines y antes de salir la misa del Gallo. El niño que representa la Sibila va vestido de dama, con faldas, un velo blanco, transparente, que lo cubre (es detalle de vestidura oriental), y un extraño sombrero (recuerdo del turbante árabe); lleva una espada cogida con ambas

Pero la dirección popular del género se verificó en los autos de festividades (autos sacramentales, etc.) que se celebraban al menos desde el siglo XV en tablados públicos. Todavía perdura en Valencia esta costumbre en las tradicionales fiestas de San Vicente Ferrer, representándose por niños en «altares» públicos, autos que se refieren a algún episodio de la vida del santo, episodios que suele ser la curación de enfermos, conversión de incrédulos, paz entre enemigos, todo ello resuelto taumatúrgicamente, por lo que tales representaciones reciben el nombre de «milacres». A género análogo pertenecen las carrozas o «rocas» también de Valencia que salen hoy el día del Corpus, y antes eran escenarios ambulantes para representar ante las autoridades autos de circunstancias.

Con Juan del Encina (¿1469-1530?) aparece el verdadero teatro de costumbres populares en algunas de sus Églogas. Poeta y músico por temperamento, ha-

---

manos a la altura de la cara, y le acompañan los acólitos con sendos candeleros. El niño sube al púlpito, canta la profecía (las estrofas alternan con pequeños interludios de órgano) y se retira tan hierático y solemne como apareció. Acto seguido continúa el oficio divino. Por cierto que no falta la nota humorística, pues al niño le regalan una torta dulce que, puesta en el púlpito excita la golosina de los acólitos, por lo que los chiquillos que van a los maitines cantan esta cancioncita:

Sibil-la alerta sa coque,
que no t'escap de ses mans,
que abaix hi ha els escolans
que baden un pam de boca.

Véase la interesante noticia de F. PUJOL *El cant de la Sibil-la*, Barcelona, tip. L'Avenç, 1918, y el bello estudio de NOGUERA inserto en los *Ensayos de crítica musical*, Palma de Mallorca, J. Tous, 1908.

biendo pasado por la jocunda vida estudiantil en Salamanca, estuvo al servicio del duque de Alba don Fadrique Alvarez de Toledo, regente de aquella Universidad, y para las fiestas palaciegas empezó a escribir y a representar sus Eglogas pastoriles en que suyas eran letra y música. Estuvo Encina largas temporadas en Roma en donde tuvo valimiento en las cortes pontificias de Alejandro VI, Julio II y León X; bien supo de contrapuntos y fugas, como músico ilustrado de su tiempo, pero sus melodías, aunque no fuesen las de un barbero o de un juglar, presentan marcado carácter hispánico, y así lo muestran sus villancicos y canciones (1).

Lope de Rueda (m. 1566) aparece como el genuino creador del teatro verdaderamente popular, y rara es

(1) JUAN DEL ENCINA llegó a ser Arcediano de la catedral de Málaga viviendo en Roma y sin estar ordenado « in sacris », lo que prueba su valimiento. En la ciudad pontificia, durante las fiestas de Navidad de 1513, tomó parte en la representación dada en el palacio del cardenal valenciano Jaime Serra de la propia *Farsa de Placidia e Vittoriano* (recitada en lengua castellana) ante el Pontífice, los embajadores y altas dignidades, obra desenfadada y dramática a la vez, en donde los trágicos amores de Placidia y Victoriano, traen una interpretación del oficio de difuntos con invocación a Júpiter y madama Venus, según el gusto de la época, si bien todo acaba con una resurrección de la suicidada joven, que recuerda la de Euridice. Hay además, en la obra, villancicos y otras músicas. La escena del oficio de difuntos pareció irreverente a la Inquisición española, que prohibió la égloga en 1559. JUAN DEL ENCINA no consta fuese músico de la capilla pontificia, como arbitrariamente deduce PASTOR, el historiador alemán de los Papas. ENCINA fué a Tierra Santa en 1519 y allí, concluida su ordenación, dijo su primera misa el 6 de agosto. Murió en España, sin que se sepa la fecha ni el punto de su muerte. A propósito de su estilo popular en música recuérdese el humorístico estribillo de la página 48.

la obra suya en que no hay música o que no termine con canciones, villancicos, o bailes.

Agustín de Rojas (1577?-161...) prosigue la senda iniciada por sus antecesores. En su *Viaje entretenido*, cuando relata la pintoresca vida de los cómicos ambulantes, alude a los instrumentos musicales de aquel teatro popular : llama « músico » al cómico cantor y cita las chirimías, campanas, tamborinos, guitarra (sin que falte el canto a tres y a cuatro voces, o sea polifónico), añafiles, clarines, pífanos, sacabuches (antecesor del actual trombón vulgarmente llamado de « varas »), trompetas, arpa, cítara... Bien famosa es la loa de Rojas en que traza la historia del teatro español ; en ella presenta a Juan del Encina como fundador, y a Lope de Rueda como el « que empezó a poner la farsa en buen uso », con actos y prólogo. A este fin dice de los cómicos :

Tañían una guitarra,
y esta nunca salía fuera,
sino adentro y en los blancos,
muy mal templada y sin cuerdas.
Bailaba a la postre el bobo,
y sacaba tanta lengua
todo el vulgacho embobado
de ver cosa como aquella.
. . . .
Sin más hato que un pellico,
un laúd y una vihuela,
una barba de zamarro,
sin más oro ni más seda.

En ocasiones, nombres distintos se aplican a bailes muy parecidos : la seguidilla andaluza es luego fandango y tirana. Sin embargo, los músicos empleados en estos

menesteres no renunciaban a mostrar su ciencia, cuando la tenían, y estas divertidas farsas populares vemos que se empiezan por un coro a cuatro voces (de ahí el nombre de « cuatro de empezar »); algún otro se intercalaba en la obra, y al final poníase otro para despedida; pero esto pronto fué substituído por bailes y canciones (salvo el « cuatro » primero), por donde gracias a ello se ha podido conservar una interesante muestra de esta música netamente española. Las indecisiones que aparecen en toda obra en formación, se resuelven al fin en la *Tonadilla*, que de simple canción de intermedio se convierte (siglo XVIII) en una verdadera pieza con argumento breve y de sentido francamente popular.

* * *

Durante el siglo XVII y bajo la forma de simple intermedio representado por uno o dos personajes, alterna la tonadilla con las más graves creaciones de Lope y Calderón.

En el siglo siguiente, cuando las imitaciones del teatro italiano y del francés llenan la escena española de obras grandilocuentes y afectadas (el teatro cortesano seguía la orientación de los monarcas), el casticismo, la raza, siguen viviendo en la tonadilla, la cual nos ofrece las canciones populares de la época (1).

(1) De un anónimo del siglo XVIII copia PEDRELL en su *Teatro Lírico Español*, vol. VIII, estos datos curiosos: « Las tonadillas, por lo menos desde primeros del siglo XVIII, eran un *cuatro* que antes de la comedia cantaban todas las mujeres, desde la graciosa abajo, vestidas de corte y a lo que llamaban *tono*. Al fin del segundo intermedio cantaban otra, compuesta de coplas sueltas de cuatro versos, sin sistema ni conexión, pero alegres,

Era el tiempo en que el alma popular había fundido en su crisol todas las influencias líricas que recibiere sintetizándolas de modo maravilloso en canciones y bailes. Al mediar el siglo XVIII ya está pujante la tonadilla : en ella surge el mundo de majos y majas, villanos, arrieros, estudiantes, señores (llamados *usías)* y militares, vendedores ambulantes, caleseros... y la música imitaba las canciones, estribillos y sonsonetes de aquellas gentes, los pregones de calle, las coplas y zambras villanescas, los bailes « de candil », originando con ello una serie de extrañas denominaciones arbitrarias : el *caballo*, el *cerenque*, el *manguindoy*, *seguidillas*, *tiranas*, nombres muchos de ellos circunstanciales que no se refieren a una forma determinada : así, por ejemplo, *tirana* es nombre de una copla cantada por María Fernández, quien tenía aquel mote por estar casada con un cómico apodado « el Tirano », pues que los papeles de tirano eran su especialidad. Con la tonadilla entra la actualidad en el teatro, y así hacíanse célebres las seguidillas de la *Caramba* (María Antonia Fernández) desenfadada « tiple cómica », como diríamos hoy, cuando cantase :

De antes, las escofietas,
diferenciaban
la usía y petimetra
de la remaja ;
pero en el día
la Caramba ha hecho iguales
majas y usías (1).

o con agudeza y gracia. La *graciosa* cantaba la primera copla, las demás lo hacían alternativamente y, por último, cantaban todas juntas. Después se cantaron (las tonadillas) ya *a dúo*, y más tarde *a cuatro*.

(1) Aludiendo a un gran lazo que llevaba la cómica en la cabeza, y que se hizo de moda llevándolo todas las mujeres de

Aquella música del pueblo, en boca de personajes del pueblo, tenía, pues, un carácter de afirmación nacional que interesaba vivamente a los espectadores; el teatro este no era cosa envarada, « espectáculo » en que el auditorio permanece pasivo; antes bien, el público se interesaba por los personajes y por sus intérpretes, surgiendo así preferencias, disputas, bandos, como los famosos de « chorizos » y « polacos » en que se dividieran partidarios de una u otra compañía de actores, llegando a ostentar lazos y señales que los distinguieran y causando alborotos en los coliseos, que obligaron a intervenir a la autoridad. Los famosos bandos parece ser que tuvieron por causa que el gracioso de la compañía de Palomino, Francisco Rubert *(Francho)*, representaba un entremés en que significaba comerse unos chorizos, y como un día los olvidase, tales gestos y ademanes

---

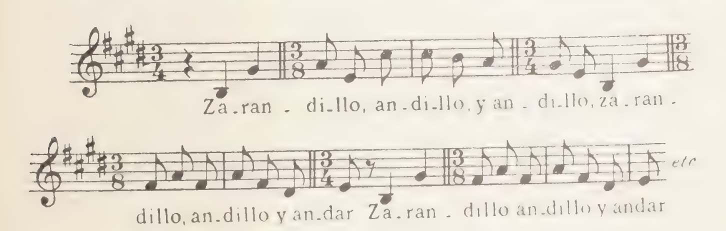
Madrid. La Caramba por su gracia gitanesca, « chula » que dirían ahora, tuvo una popularidad enorme. Su categoría en la compañía oficial de Martínez, era de *sobresaliente de música* al principio, y luego de *tercera de cantado*, con sólo la obligación de cantar, teniendo por « partido » o sueldo 22 reales, y 9 más de ración, o paga diaria. Pronto fué *graciosa de música* y tuvo disgustos con el compositor de la compañía Pablo Esteve, amén de trabacuentas de sueldos por los días en que no pareciera por el teatro. Y es de notar el extraño fin de la cómica; paseando una tarde por el Prado descargó de pronto una tormenta con gran aparato de truenos y aguacero; refugióse la Caramba en el próximo convento de Capuchinos y allí estaba predicando un padre un sermón tremebundo que conmovió a la singular mujer; ya no volvió ésta al teatro, desprendióse de sus bienes, vistió pobremente, se dedicó a visitar iglesias y hacer penitencia, enfermó del pecho (si acaso ya no lo estuviere, lo cual pudo contribuir a su resolución) y murió a los dos años, en junio de 1787.

hubo de hacer, y tan buen « éxito » hubo de lograr, que el público empezó por llamar *chorizos* a los actores de aquella compañía, y luego la gente llamó también así a los admiradores de la misma. Los *polacos* recibieron el nombre de otro teatro en que actuaba la compañía de Guerrero, y al que acudía el fraile trinitario Padre Polaco, gran defensor de la compañía y de sus obras, así como caudillo de la « mosquetería » o aficionados fervientes de aquel sitio.

Una tendencia más elevada ofrece la *zarzuela*, comedia con música en que alternan canto y declamación ; tomó su nombre de los espectáculos o fiestas de corte que se daban en el real sitio de la Zarzuela, cerca de Madrid. Calderón en una loa o proemio para la representación de su *Laurel de Apolo* (1657) indica que la zarzuela, con su aire popular puede vencer a las otras formas teatrales inspiradas en estilos de fría imitación antigua. La tendencia cortesana y erudita en el teatro (y en el arte en general) se acentuaba por la influencia de los reyes de procedencia extranjera que favorecían la entronización de cantantes y espectáculos de su país, tales como Felipe V, Fernando VI y Carlos III. A tal punto llegó esta influencia que durante los dos últimos reinados que se acaban de citar fué privado de los reyes el cantante Farinelli, cuya gestión en los negocios públicos se tiene por honesta, pero que fué un decidido antiespañolista en punto a música. El divorcio entre el arte popular y el cortesano fué absoluto ; entonces verificóse la invasión de la ópera italiana que se enseñoreó rápidamente de los públicos cultos y que tanto había

de perjudicar a la expansión del arte nacional. El alma del pueblo se refugió en las tonadillas y a éstas llevó los cantares y las danzas que no se criaban en urbano ambiente.

Posteriormente sucedió la invasión de los ejércitos napoleónicos en la Península, y la tremenda crisis concluyó de despertar el sentimiento patrio, haciendo que reviviesen las formas y estilos castizos de la música popular: canciones y bailes del pueblo, recuerdos de tonadillas, expansiones de campesinos, resurgen con gran vitalidad y son la viva palpitación que aun late en el fondo de todas las regiones españolas. A ellas debe agregarse una influencia musical que vino de América y que muchas veces era de origen español, pero aclimatada en América por el contacto con la música del país o con la música de los esclavos africanos que allí fueron llevados. No será posible una completa citación de ejemplos de música popular hispanica a partir de la época de Carlos III. Recordemos el «Zarandillo» a tres voces y acompañamiento, en *Los [illegible] y la maja*, verdaderas «guajiras» como las llamarían hoy.



IX

Siglos XIX y XX

La música en la canción y en la danza populares. — Período histórico de reconcentración y diferenciación del espíritu popular. — La música en el campo y sus labores. La canción de la trilla. — La música en la vida doméstica. Canciones de cuna. — La música en la vida externa de relación. — Sentimiento religioso popular. — Canciones con baile.

El siglo XIX trajo a España períodos de grandes convulsiones políticas que detuvieron y aun desfiguraron la vida nacional considerablemente. Las invasiones de las tropas de Napoleón, las posteriores del duque de Angulema y las siguientes guerras civiles, no eran, como se comprenderá, causas para que pudiera desenvolverse la flor del arte.

Por lo que a la música popular se refiere, fueron estos años tiempo de reconcentración. De nuevo volvió a sentirse el espíritu lírico del pueblo conturbado y sin orientaciones definidas: pero ello contribuye para que se refugie en lo íntimo de la conciencia popular y para que en los sitios más apartados de la lucha política viva ese germen de música maravillosa que constituye la característica hispana. En rigor, a las clases populares y especialmente a las campesinas, parecía estarles confiada la custodia del canto español. Téngase en cuenta que nues-

tras clases populares tuvieron siempre (recordemos el caso de las Comunidades castellanas) un sentimiento de instintiva hidalguía que las diferencia del estado servil que en otros países ofrecieron dichas clases — muy en especial los campesinos — y que, al no ser comprendido por los extranjeros que nos visitasen, ha contribuído a la creencia en el « orgullo » de nuestros campesinos y de nuestros hidalgos. Por otra parte, la persistencia del espíritu de los antiguos reinos (a lo que contribuye causa tan fuerte e inmutable como la distribución geográfica de la Península) continuaba estableciendo la conservación de diferentes maneras de música popular, manteniendo así la riqueza de variedades líricas que ofrece nuestro territorio. Merced a tales condiciones, perdura hoy en España un caudal de aquella música que tiene suma importancia para el porvenir artístico de la música nacionalizada.

Como la música popular no puede ser apartada de los elementos étnicos, y como, por otra parte, las proporciones del presente libro son limitadas, hemos de adoptar un criterio que nos permita ver la materia con la claridad y concisión posibles.

Para ello consideramos dividida España en las grandes demarcaciones siguientes : al norte Galicia y los países vascos ; en el nordeste y levante Cataluña y Valencia ; en el centro Aragón y Castilla ; en el sur Andalucía. Claro es que dentro de esta clasificación hay otras muchas que pueden hacerse, como por ejemplo, en lo que se llamaron las Castillas, en los antiguos reinos, etc.

Para ofrecer muestra de la música popular en esas diferentes regiones, conveniente será ver cómo se ma-

nifiesta el sentimiento de las gentes en su vida cotidiana. España fué siempre y de modo fundamental, país de laboradores de la tierra : en la vida del campo, en la libre extensión del cielo abierto, en el contacto amoroso con la naturaleza creadora, en el milagro constante del sol naciente, de las estrellas, de la germinación, la lluvia, las tormentas, vivió la masa popular. Por eso se impone observar y sentir la música que nos ocupa en tres amplias agrupaciones :

Música en el campo y sus labores.
Música en la vida doméstica.
Música en la vida externa de relación.

* * *

La canción de la trilla, que también los campesinos entonan para la arada, es tal vez la más característica. En todas las regiones existe y tiene parecido.

Figurémonos la tierra cuando parece al medio día cegada por aquella inundación de luz que todo lo purifica. El campo inmenso está silencioso como si celebrare el misterio de la vida fecunda. En la grandeza de la soledad castellana, o en la alegría de la huerta mediterránea o en el campo andaluz, o en tierras al norte, surge la canción que es flor de alma y liberación del sentir : añoranzas, confidencias, alegrías, la vida toda. Y es de notar que apenas terminada una canción surge más lejos otra, y otra más allá después, y se responden desde la lejanía y se pierden los ecos en el horizonte...

En todas las regiones hemos dicho que tiene parecido el cantar, y por doquier se extendió. Sea permitido

empezar por ejemplos de las regiones levantinas; en ellas perduró la influencia oriental considerablemente: expulsados los moriscos de España todavía continuaron familias de ellos, como siervos, cultivando las tierras, todavía en las asperezas de las Sierras de Espadan o de Agres continuaron su vida, y otros vinieron a constituirse como esclavos luego de haber ido errantes por tierras de Africa buscando el sustento; niños y menores de edad tampoco sufrieron expulsión, todo lo cual hizo un fondo de sedimento característico en la vida campesina que perpetuó la tradición oriental en nuestras tierras de labor. Estas canciones tienen una forma libre que escapa a cualquier intento de regularización metronómica. Por lo general, precede a la copla una vocalización «ad libitum»: la copla es más regular (aunque siempre dentro de la flexibilidad de movimiento, matices y pausas arbitrarias que haga el cantor) y aproximadamente tiene al comienzo la medida metronómica de ♩ = 66. La entonación es fuerte, los «calderones» largos a placer, o breves; y al concluir un inciso suele haber «regulador» descendente. A menudo entre verso y verso lánzase una exclamación para animar a las bestias que arrastran el trillo, o se hace una pausa. La vocalización se realiza generalmente sobre la letra *a*. En comarcas como las de Carlet, Montserrat, hasta Játiva, se oye vocalizar sobre las sílabas «la... leila...» y otras parecidas, de evidente procedencia mora.

Una copla de antigua provinencia es la siguiente, que se canta en las citadas demarcaciones de Carlet, Montserrat, hasta Játiva:

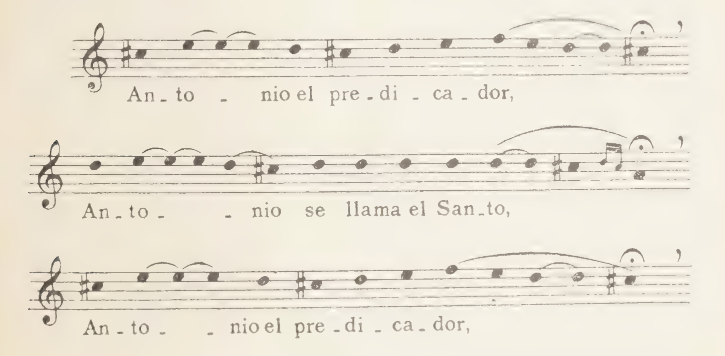


Y en la perfumada sierra de Mariola, en los valles de Ayelo y Bocairente, surgió esta lamentación admirable por la sinceridad de su sentimiento:

(1) «El látigo y la herradura, — la herradura y el látigo, — desmenuzan mejor la paja — y llevan el rocín al trote.»

Can - ta ——— an - ta, compa - ñe - ro,
can - ta, ——— can - ta tu que yo no
pu - - - - c, can - ta, com - pa - ñe - ro,
can - ta, ——— que tinc la do - na ma -
lal - ta; — Deu que li do - ne sa - lu - - t! (1)

En los campos burgaleses así exhala sus quejas el cantar :



(1) « Canta, compañero, canta, — canta tú que yo no puedo : — tengo la mujer enferma ; — ¡Dios que le dé la salud! »



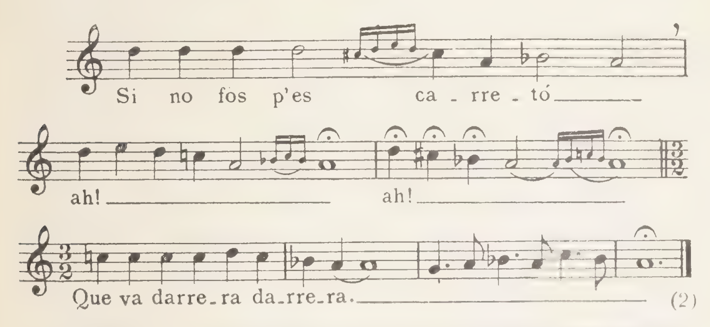
y en las tierras de Salamanca parece querer acercarse al tipo de canciones andaluzas:

ten.
La Te - le - - - - - - - ra - -
molto cresc.
- - - - - - - - la Te - le - ra y la
ff
Cha - be - ta dam-bas a dos ha - cen
larga pausa
cruz ¡Navarrito! que te duermes
ff p
Con - si - de - - - - - - - - - -

(1) *Folk-Lore de Burgos*, por F. Olmeda, pág. 51, n.° 12.



En la sonriente isla de Mallorca tampoco falta la oriental melodía, en donde la letra cede a las vocalizaciones que son lo esencial :



A esta clase de canciones a cielo abierto pertenecen los *alalás* gallegos que en aquel país se cantan en las

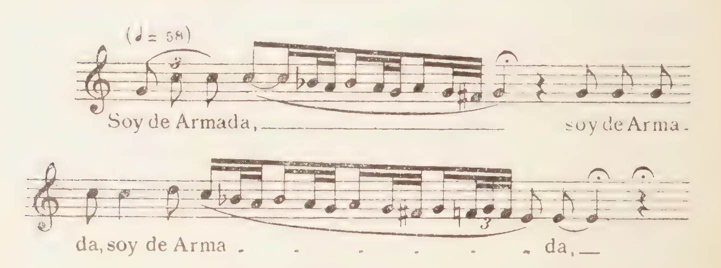
(1) *Cancionero Salmantino*, de DÁMASO LEDESMA, pág. 118.

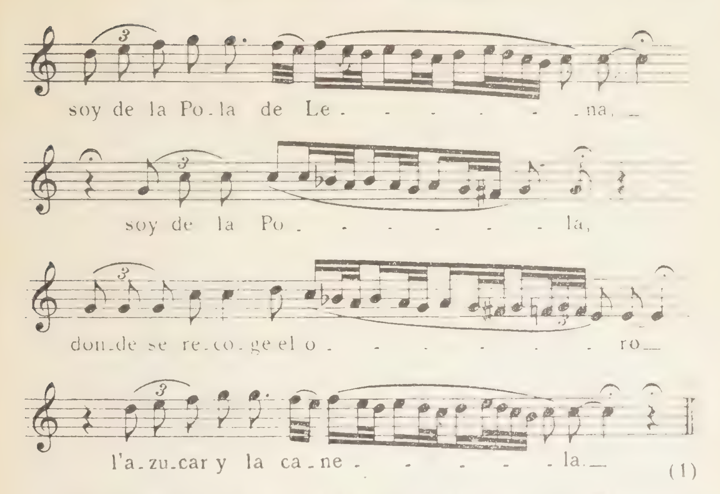
(2) El malogrado compositor mallorquín A. NOGUERA dice así : « La letra en el canto de la trilla y en algunos otros, es cosa accidental. Las vocalizaciones constituyen lo esencial. Un solo verso de una copla es suficiente para entretener durante largo rato la fantasía del cantante. Los payeses conceptúan el canto de las eras como elemento que forma parte íntegra de su trabajo y aseguran que por medio de dicho canto, regulan el paso y movimiento de las caballerías en las labores en que no puede prescindirse de ellas. » Véase la interesantísima « Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca », incluída en los *Ensayos de crítica musical*. Palma. Tous, editor. 1908.

más diferentes ocasiones : siempre que el canto ha de aliviar la monotonía de una faena campestre, de una marcha solitaria, o de un estado de ánimo persistente. Unas veces entónanse con las sílabas sin sentido : « Ai, la, le, lo... » que recuerdan la manera de algunas comarcas valencianas para empezar el canto de trilla (véase pág. 98) ; y otras veces cántanse con letra, como el siguiente :

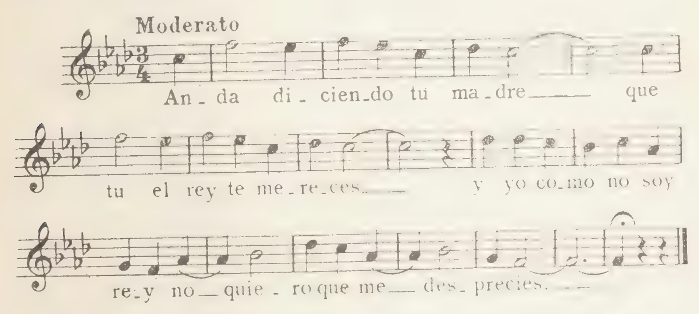


Análogos aparecen los cantos de arrieros de que es bella muestra este de Asturias :





En tierras de León vive un hermoso carácter musical con originales matices. Díganlo si no este inspirado canto de ronda:



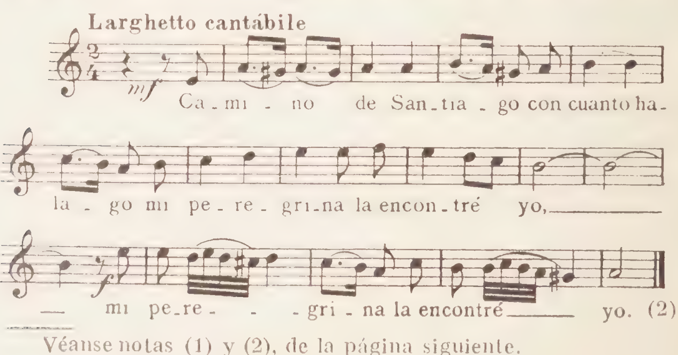
y este baile montañés «del pandero», instrumento con que el baile se acompaña y que en la montaña leonesa es «un bastidor cuadrado con doble parche, sin sonajas,

(1) *Cancionero musical* de la lírica popular asturiana, por Ed. M. Torner, pág. 186. Madrid. Rivadeneira, 1920.

y que suele tener entre los dos parches unas cuerdas de guitarra, caracterizándose por un sonido muy grave:



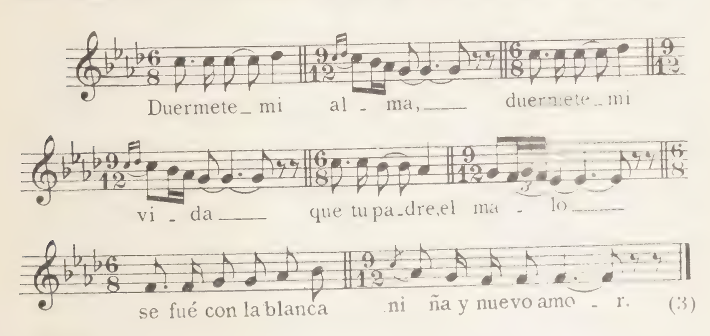
He aquí otra muestra de canción a cielo abierto: una « tonada del carro » en donde aparecen adornos de carácter oriental. Es de observar que el maestro Pedrell no creía en la influencia arábiga sobre los cantos hispánicos y sólo admitía el orientalismo bizantino anterior a la invasión musulmana en la Península; pero no es posible prescindir de la convivencia de musulmanes, judíos y cristianos en España. Cuanto a la tonada es ésta:



Véanse notas (1) y (2), de la página siguiente.

* * *

La música de la vida familiar, la que acompaña la vida interior doméstica en su más tierna y suave manifestación, es la que oye el niño de los amorosos labios de su madre : la canción de cuna, que resume la vida del hogar y por doquier nace con la misma eficacia y el mismo amor. Es de notar que en las regiones del norte de España abundan las canciones de cuna en compás de $\frac{2}{4}$, mientras que en levante y el Sur son casi siempre a $\frac{6}{8}$. Su poesía, su delicadeza maravillosa, bien evidentes son ; y para empezar vaya este raro ejemplo, recogido por el señor Manrique de Lara, en Salónica, de una madre judía de procedencia española :



(3)

(1) Al castizo músico y escritor leonés Rogelio del Villar se deben los anteriores datos. Véanse sus bellas *Canciones leonesas*, sus *Ensayos de Crítica Musical*, etc.

(2) De las *Diez canciones castellanas* felizmente recogidas y armonizadas por el maestro Jacinto R. Manzanares, en su colección *También Castilla canta*.

(3) Publicada en *El canto popular castellano*, por G. Castrillo. Palencia, 1925.

Véase como perdura en la región de Valencia el sentimiento lírico de que hablamos:

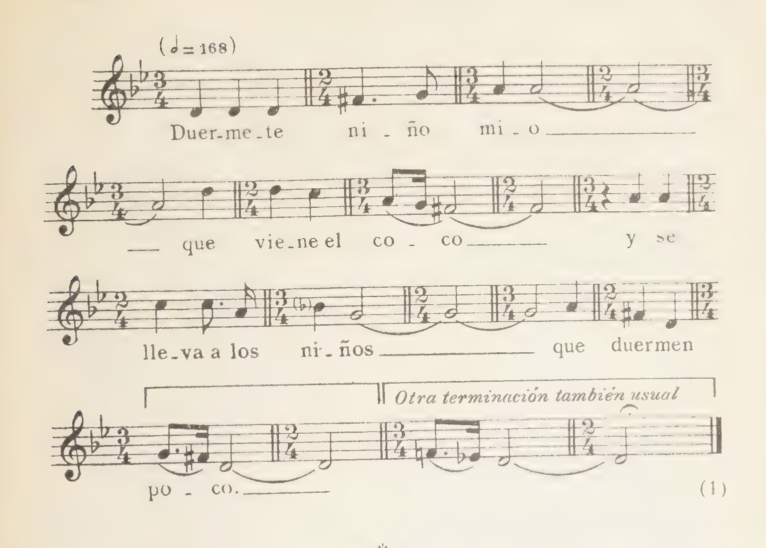


Bueno será aprovechar esta ocasión para rectificar un error que se va extendiendo lastimosamente: por una errata de imprenta se publicó esta melodía en modo mayor en la *Revista Musical Catalana*, con motivo de un estudio nuestro; y aunque rectificado luego el error, con él publicó la melodía el reputado compositor francés Raul Laparra (amén de otras desfiguraciones de la letra) en la *Enciclopédie de la Musique*, fundada en París por Lavignac e impresa por Delagrave. Es de temer que continúe apareciendo indefinidamente con aquel disfraz la bellísima melodía valenciana.

No menos delicado y suave aparece en Murcia y Andalucía el canto de adormecer al niño:

---

(1) «Mi chiquita es el ama — del corral y de la calle, — de la higuera y de la parra — y de la flor del naranjo.»

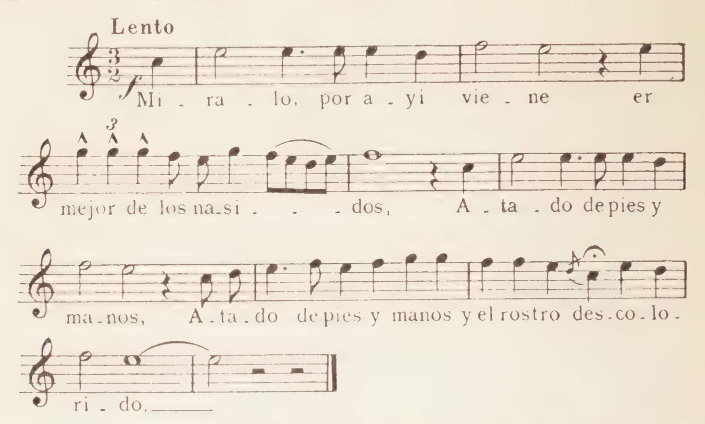


* * *

Las canciones y músicas de la que llamaremos vida de relación, es decir, las que se entonan entre agrupación de gentes, son también muchas, como son muchas las maneras que tiene el pueblo de manifestar su sentir en común. Empezaremos por melodías entonadas por una sola voz, sin acompañamiento instrumental: el sentimiento religioso es el que mejor da pie a estas canciones entre las cuales tiene singular carácter la

(1) *Cantos y bailes populares de España. Murcia*, por INZENGA. Madrid. A. Romero editor. Debe admitirse con alguna reserva esta colección, porque no siempre ha sido respetada en ella la estructura de las melodías, merced al prejuicio de someterlas a compás inflexiblemente regular, o al deseo de considerar su constitución armónica recordando las armonizaciones a la italiana predominantes en la época de la colecta.

saeta andaluza que surge en la calle al paso de las imágenes de la procesión de Semana Santa :



Otro tipo de canción individual que se canta en reunión de gentes lo tenemos en las que acompañan a los bailes, tales sevillanas, boleros, fandangos, jotas.... Es de notar que esta clase de bailes suelen hacer resaltar la seriedad de la mujer, que no sonríe a no bailar con persona de gran confianza, y aun entonces poco, y mantiene inmóvil el busto (en la jota aragonesa es de rigor) mientras mueve con elegancia reposada los brazos sobre la cabeza, siendo ágil e incansable con los pies.

En Aragón principalmente, pero también por tierras vascas y Navarra (aquí con curiosas inflexiones en modo menor), en parte de Castilla, en Valencia, tiene singular vida la « Jota ». Con música de guitarras, « guitarricos » y bandurrias, verifícase el animado baile durante el cual no cesan los circunstantes de entonar desde sus asientos, ahora uno, luego el de más allá,

mozos o mozas, coplas a placer; mientras las parejas, arqueados los brazos en alto, trazan sus breves pasos rápidos y airosos. Y las coplas son elogios a los bailadores, o a las muchachas presentes, o amorosas declaraciones, con sus contestaciones en serio o en burla... Otras veces la jota sólo es cantada: ello sucede cuando van los mozos de ronda por el pueblo cantando ante las casas de la novia, o de las amigas, o de personas a quienes desean obsequiar. Fuera imposible recoger aquí toda la palpitación de esta vida popular: como en otros cantos hispánicos, sobre una misma melodía, durante el baile, exhala el pueblo todos los aspectos de la vida. Esto no quiere decir que haya un solo tipo de jota, pues sus variedades son muchas, según las comarcas; hay tipos menos vivos (dentro de su animación), otros más rápidos (por ejemplo, la llamada en Teruel «fematera») y siempre el baile es «luminoso» y lleno de vigor. En cuanto a las «letras», sirvan de muestra unos pocos ejemplos, en donde se ve como se canta lo mismo la vida del campo, que los elogios de una beldad, la aspiración a tomar estado, o la cazurra patochada (1).

---

(1) No hay para qué detallar bibliografía de «jotas», que es tan numerosa como conocida. Recordemos los *Cantos Españoles*, de Ocón, la colección de Inzenga, el *Cancionero*, de Pedrell, y los ya mencionados estudios de Mitjana, Laparra y Collet en la «Enciclopédie», de Lavignac. Las coplas insertas aquí son tomadas de labios del pueblo por G. García en sus «Cartas Baturras» (insertas en *Voces Aragonesas*, de Segorbe, por C. Torres. Valencia, 1907) y en el *Cancionero popular turolense*, de Severiano Doporto, *Revista Crítica*. Madrid, años V y VI.

He aquí coplas cantadas por muchachas:

Dicen que se ha de meter
el bien de mi vida arriero;
yo también me meteré
criada de mesonero.

Ahora sí que va «güeno»
que baila la boticaria;
por debajo se le ven
los picos de las enaguas.

Todos los días de fiesta
te pones medias azules,
pa que te diga la gente:
«Tan grandaza y sin rosario».

Como se ve, no faltan las humoradas incongruentes. Véase ahora éstas de mozos:

Me páices por comparanza
manzanita sanjuanera,
que ya sabes tú que son
pequeñicas pero güenas.

Desgraciado labrador
que vuelve del campo tarde,
con la alpargata arrastrando,
la cara como vinagre.

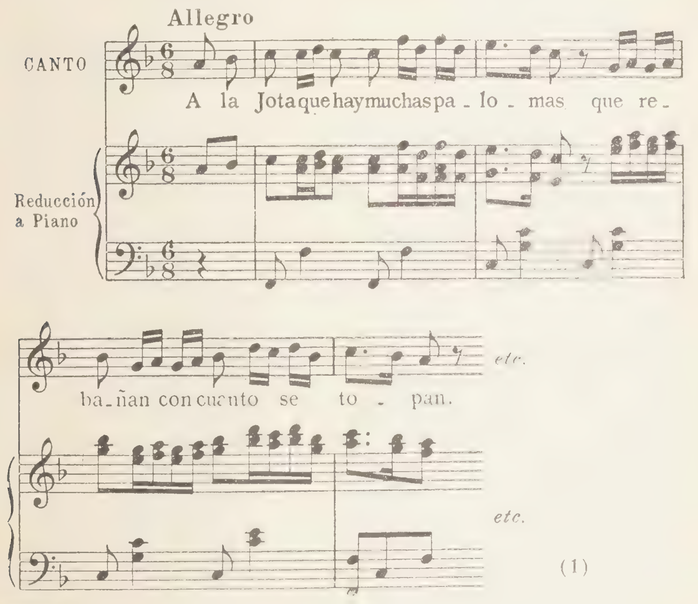
Olivera bien plantada
siempre parece olivera;
y una dama bien casada
siempre parece doncella.

El día que tú «nacistes»
nacieron todas las flores,
y en la pila del bautismo
cantaron los ruiseñores.

A esa señora que baila
yo le daría un abrazo;
y al bailador que la baila
en la espalda un ladrillazo.

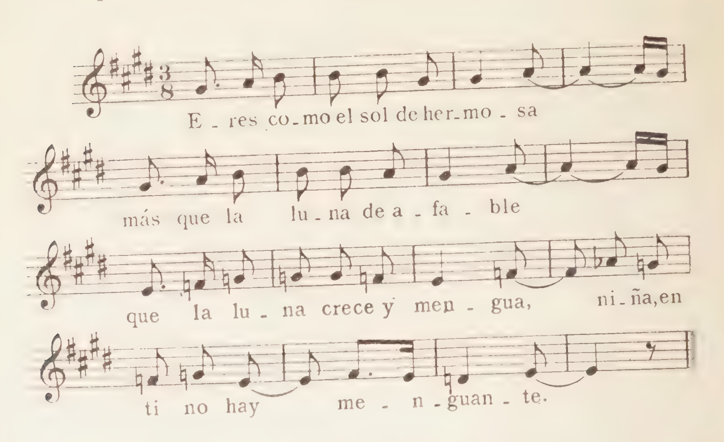
Me despido de tu puerta
como el sol de las paredes ;
que por las tardes se va
y por las mañanas vuelve.

No es posible determinar el origen de este baile : resulta fantástico el moro creador valenciano Aben-Jot, y anfibológica la copla : « La Jota nació en Valencia — y se crió en Aragón, — Calatayud fué su cuna, — a la orilla del Jalón ». En las tonadillas no la ponen los autores, y tan sólo en 1779 aparece una jota en la tonadilla « Los pasajes del verano », música del avispado catalán Luis Esteve, jota escrita en compás de 6/8, y de la que damos aquí un fragmento :



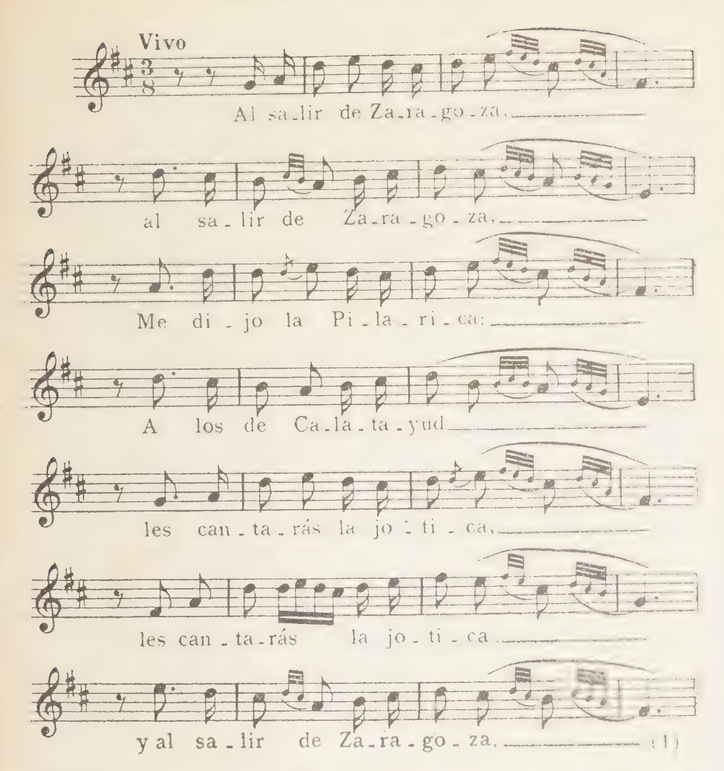
(1) Puede verse completa en el vol. II del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, de F. PEDRELL.

Ledesma en su *Cancionero salmantino* incluye muy pocas tonadas con el nombre de « jota » y en ellas el aspecto parece más bien el de un fandango castellano. Olmeda, en el *Cancionero de Burgos*, encuentra semejanzas entre la « jota » y los antiguos « bailes a lo llano », como puede verse en el siguiente ritmo :



Seguramente la « jota » debió de tomar carta d naturaleza en Aragón y extenderse por España a raí de la guerra de la Independencia. Véase en la págin siguiente un ejemplo de la actual jota campesina, ani mada y bien rítmica, procedente de Calatayud.

En Valencia la « jota » es baile más reposado, tiene dejos arábigos en la copla cantada : ofrece grai dificultad para trasladarlo a la notación corriente. Lo músicos van siguiendo los pasos de la danza, per los cantadores entonan sus coplas « entrando » libre



mente y anticipándose o retrasándose a las funciones tonales, ya de modo brusco ya con enlaces de floreos (2).

(1) Apenas es necesario indicar la armonía conocidísima de esta música ; en el ejemplo anterior se presupone la introducción de los instrumentos. Entra la copla en acordes de dominante ; luego siguen de cuatro en cuatro alternando los de tónica, dominante, y así sucesivamente.

(2) Los instrumentos con que se acompaña este baile popular son : guitarras, « guitarróns » (guitarras más pequeñas que ya se usan muy poco), « tiples » (guitarras todavía mas pequeñas)

Esta danza reposada y airosa tiene dos formas principales: una, tal vez la más genuina, tiende a emplear inflexiones en modo menor; otra, la más popularizada hoy es la que a continuación se transcribe, tal como se cantaba por los pueblos en el último tercio del siglo XIX. Aun se canta empleando inflexiones de voz, ornamentos y cambios modales que varían hasta lo infinito. (Véanse los ejemplos de las págs. 115 y 116).



La costumbre levantina de « les albaes » (alboradas) aun se practica en bastantes puntos del reino valenciano. Unas veces canta la canción un individuo, pero también hay costumbre de entonarla entre dos cantores: uno canta los dos primeros versos de la cuarteta y el otro la termina cantando los otros dos, a la par que rivaliza en voz. También suelen lucir aquí las cualidades de improvisadores de versos, los que las posean. La dulzaina y el tamboril hacen el estribillo anterior y posterior al canto: mientras dura la copla sólo acom-

---

hoy sustituídas por las bandurrias, flauta, y algún violín; posteriormente y acaso por la influencia del servicio militar, se añadieron clarinete, cornetín y trombón. Las guitarras marcan el ritmo y determinan con sus acordes la armonía. Los guitarrones o « guitarros » baten un ritmo cantante en corcheas y dobles corcheas con relación a las guitarras, animando así el movimiento. Las bandurrias cantan la melodía del baile, que no es la del canto. Cuando empieza un cantador su copla callan los instrumentos, menos las guitarras (se les unen a menudo los otros de cuerda punteados) que quedan marcando el ritmo y la armonía.

Los bailadores llevan castañuelas que suelen parar, o tocan muy suave, mientras dura la copla.

JOTA VALENCIANA

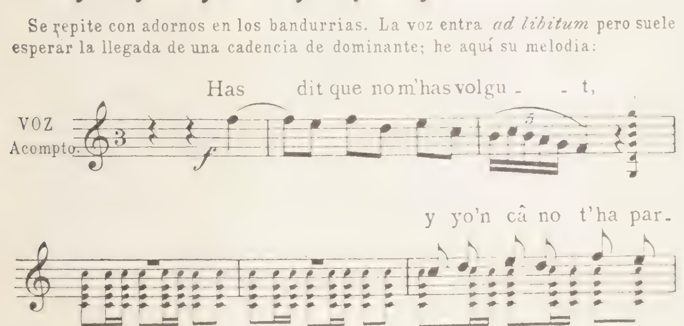
Allegretto moderoto

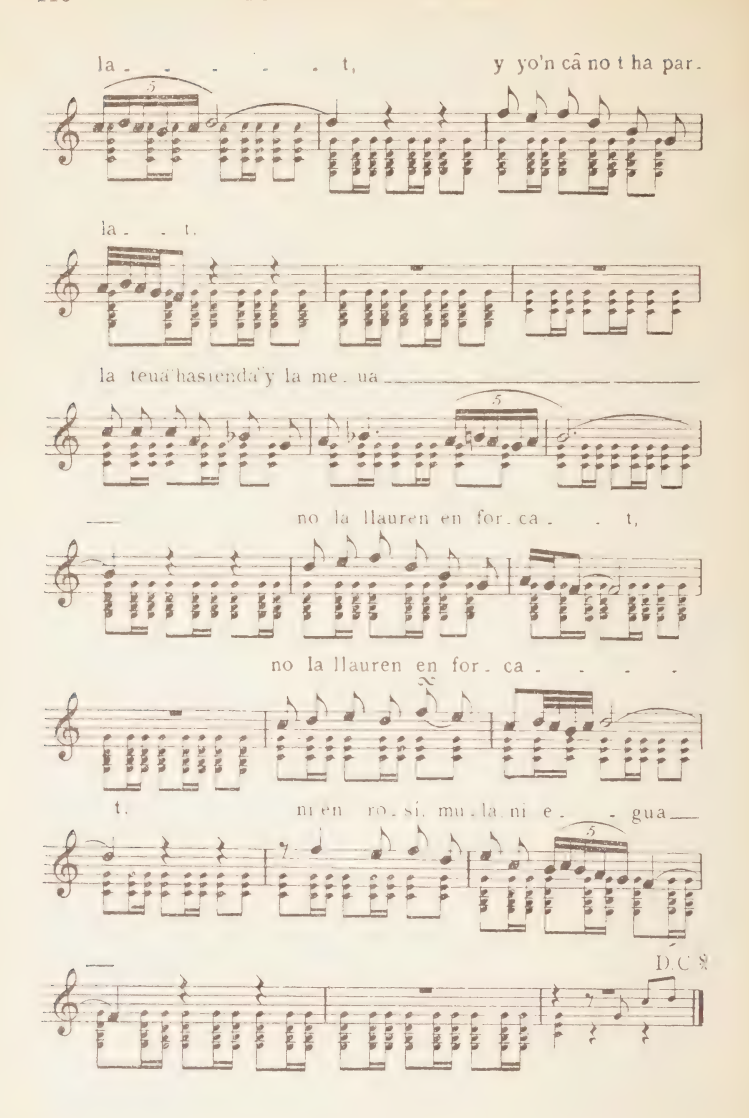
Bandurrias
Guitarros

el acompañamient rasgeado

Guitarras

Se repite con adornos en los bandurrias. La voz entra *ad libitum* pero suele esperar la llegada de una cadencia de dominante; he aquí su melodia:



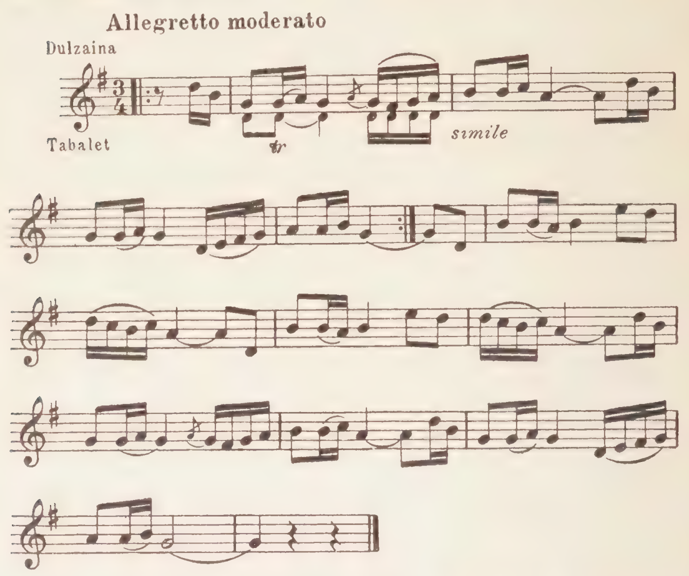

la - - - - - t, y yo'n câ no t ha par-
la - - t,
la teua hasienda y la me - ua
no la llauren en for - ca - - t,
no la llauren en for - ca - - - -
t, ni en ro - sí, mu - la, ni e - - gua
D.C.

paña un levísimo ritmo del tamboril golpeando casi imperceptiblemente en el aro de la caja.



Al tipo del baile campesino pertenecen las danzas («les dansáes», o sea las «bailadas») que aun hemos visto en tierras de Játiva, Albaida, Onteniente y Bocairente; se verifican en la plaza, saliendo de una casa principal el cortejo de parejas y formando rueda: el paso de los bailadores parécese al «bolero», el cuerpo

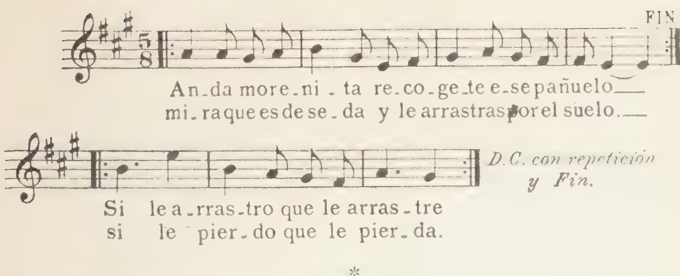
permanece inmóvil y los pies realizan sus trenzados; la música la entonan la «donsaina» y el «tabalet»:



La anterior melodía también se ejecuta en ritmo de $\frac{6}{8}$ en vez de $\frac{3}{4}$.

* * *

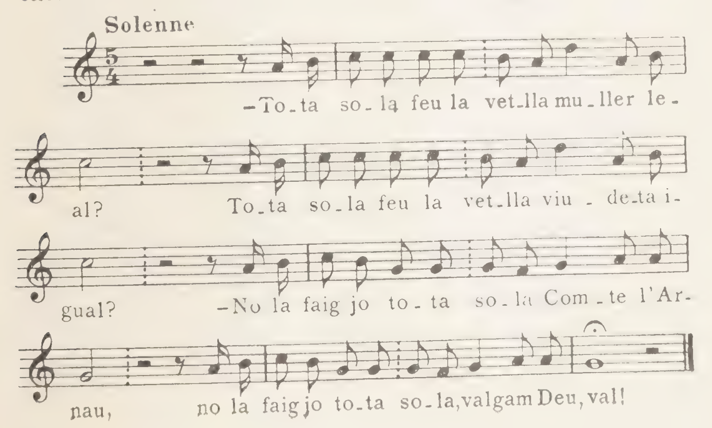
Una música popular que parece no influída por elementos orientales la vemos en ciertas danzas «en corro», que con ritmo más o menos reposado se ejecutan en algunos puntos de España. Unas tienen aspecto de combinación de diferentes figuras, como el *aurresku* vascongado, del que constituye una figura o una parte el *zortzico*. Otros son las *ruedas* castellanas; he aquí una de la colección de Olmeda, cuyo ritmo se parece a aquella danza vasca;



* * *

Poco influída por el orientalismo árabe, Cataluña es muy rica en temas populares de carácter propio. En la contextura de la melodía catalana no domina el ornamento sobre la línea principal de la música. El pueblo vive en comunicación directa con los elementos: el mar, las costas escarpadas, las grandes montañas, todo ello es base de lirismo perdurable en la vida, y se traduce en rondallas y canciones muy varias.

Antiguo, legendario, es el tema medieval de la fantástica ronda del Conde Arnau:

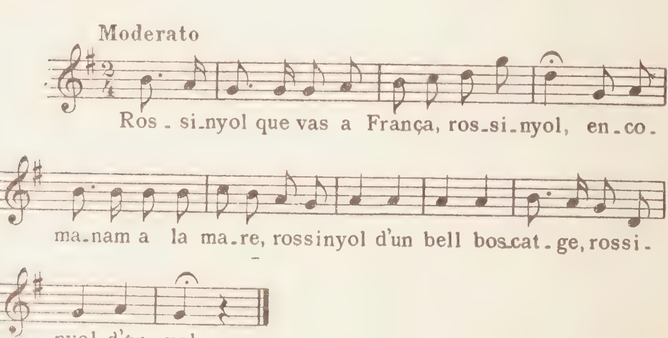


El sentimiento del país tiene intensidad grande en su apariencia íntima y serena :

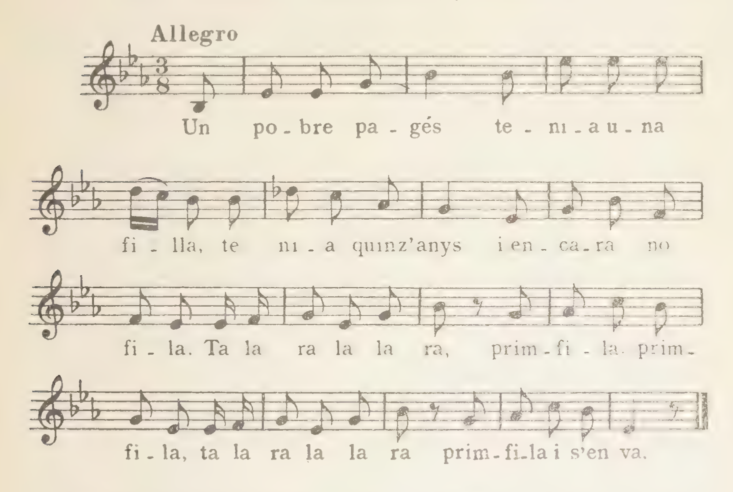
Moderato

Mon-tanyes re - ga - la - des son les del Ca - ni - gó——— que tot l'es-tiu flo - rei - xen, pri-ma-ve-ra i tar - dor. Jo que no l'ai - mo gai - re, jo que no l'ai - mo, no. Jo que no l'ai - mo gai - re, la vi - da del pas - tor.———

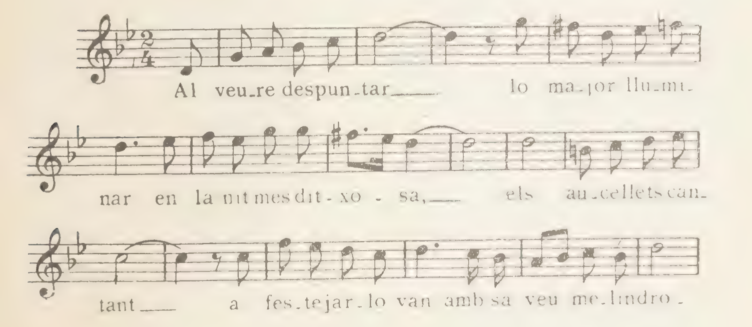
Suave añoranza de patria y de efecto tiene la melodía « del ruiseñor » :



En la inspiración mediterránea no son extraños el humor con su cortejo de íntima piedad: así lo vemos en la bien conocida « Hilandera »:



Mas he aquí ahora una impresión popular poética, íntima, « franciscana », en donde cantan las aves el nacimiento del Niño-Dios: desde el águila al pintado, desde la garza al ruiseñor:





(1)

Y apenas haremos otra cosa que citar el popularísimo baile ampurdanés que tiene a la vez aspecto campesino y noble, sentimiento de fraternidad y alegría respetuosa : la sardana. La sardana es de carácter completamente distinto al de la jota. Así como en ésta los bailadores se entregan de lleno a la embriaguez del ritmo, como ajenos a todo lo que les rodea, la sardana, en cambio, es como ha dicho de ella Maragall, algo que brota del alma del paisaje : los bailadores danzan y al mismo tiempo contemplan los horizontes que les rodean. La serenidad de la campiña catalana diríase, pues, que se traduce perfectamente en esta bella danza. La música es instrumental y la ejecutan « coblas » u orquestas campestres en plena montaña y a cielo abierto, con increíble vitalidad.

El conjunto de músicos que ejecuta las sardanas recibe el nombre de « cobla » (« agrupación »). Es indudable que su origen procede de las danzas al aire libre, campesinas y populares.

Los instrumentos campesinos todavía perduran en las « coblas » de sardana, y son : el « flaviol » (especie de « flageolet ») y el pequeño tamboril, ambos tocados

(1) *El cant popular religiós*, por LUIS MILLET, Ediç. « Orfeó Català ». 1912.

por un mismo ejecutante que toma con una mano el flaviol, y en el correspondiente brazo cuelga el tamboril que la otra mano bate por medio de una baqueta; hay luego « tiple » y « tenora » (generalmente dos individuos de cada orden), instrumentos parecidos en su forma al clarinete actual, pero cuya boquilla es de doble lengüeta, como el oboe o la dulzaina, con lo que recuerdan su origen campestre. Completan hoy la « cobla » dos cornetines en *si bemol*, dos fliscornos en *do*, y un contrabajo de cuerda, sin que falten veces en que se añadan uno o dos trombones; como se ve, la primitiva y rústica música popular tiende a la urbana composición de una moderna banda de armonía.

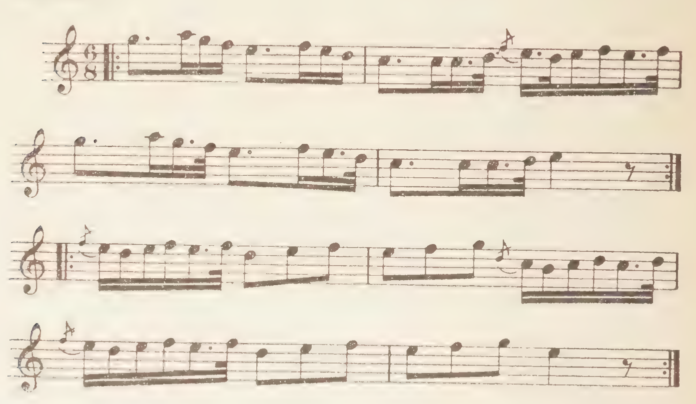
* * *

La lengua y literatura éuskaras tienen la particularidad de que la música de aquel pueblo aplicada a ellas, no se ofrece con la extrañeza de las mismas frente a las demás literaturas y lenguas de la Península. (Por su situación geográfica lindan aquellas tierras con diferentes países cuya influencia se nota en la constitución musical de las melodías vascas, amén de las influencias que vinieren por el mar. Un entusiasta musicólogo, F. Gascue, afirma que la música vasca es de origen reciente, pudiendo ser notados en ella singulares aspectos bretones: cuanto al extraño ritmo de los actuales zortzicos en $\frac{5}{4}$ sería creación de la segunda mitad del siglo XIX (1).

(1) *Origen de la música popular vascongada.* Chapion editor, París, 1913. — *Materiales para el estudio del folk-lore músico vasco.* San Sebastián, 1917. — *El aurresku en Guipúzcoa.* San Sebastián,

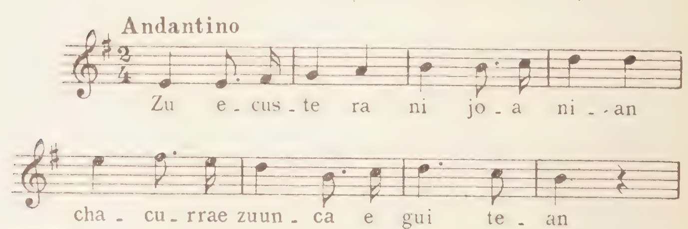
Por su parte Larramendi, en su curiosa *Coreografía de Guipúzcoa*, dice que el fandango vasco es una variante de la « jota » aragonesa.

He aquí un ejemplo de la colección de Albéniz-Iztueta :

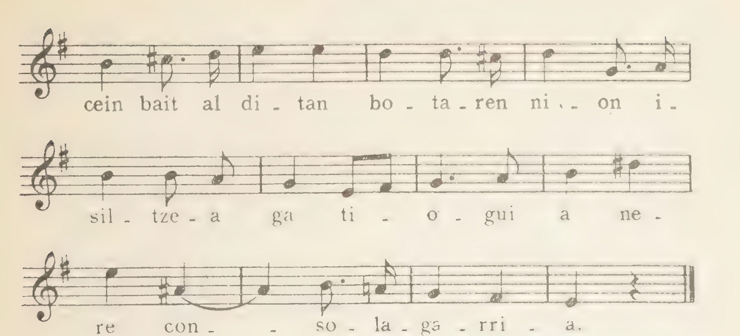


y como tipo de la suave melancolía montañesa sirva esta bella canción :

NERE CONSOLAGARRIA



1916. — Entre las colecciones de música popular vasca recordemos las de Iztueta (« Guipuzcoaco dantza... ». Bilbao, 1824 ; « Euskaldunanciña ». San Sebastián, 1826), Albéniz, Santisteban, Echeverría, Salaberry, Calleja, Manterola...


cein bait al di - tan bo - ta - ren ni - - on i -
sil - tze - a ga ti - o - gui a ne -
re con - - so - la - ga - rri - a.

X

Los instrumentos populares a principios del siglo XX

Los instrumentos de abolengo popular que usa hoy el pueblo hispánico en sus diferentes regiones, tienen característica variedad.

El tipo más extendido es la guitarra, con sus cuerdas afinadas del siguiente modo :



siendo congéneres suyos el « guitarro » y el « guitarrico » o « requinto », todos descendientes de la vihuela con su fondo plano y dos escotaduras laterales. La *bandurria*, de caja también con el fondo plano y forma de corazón, es de dobles cuerdas y se toca con plectro : es instrumento más « urbano » y su procedencia italiana parece probable.

Ya hemos visto (pág. 75, nota) que en Galicia y Asturias perduraban restos de la antigua chifonía.

También persiste una especie de rabel (rabel perfeccionado, o violín rústico) en la Sierra de Pineda (Burgos), instrumento pastoril como los que citaba

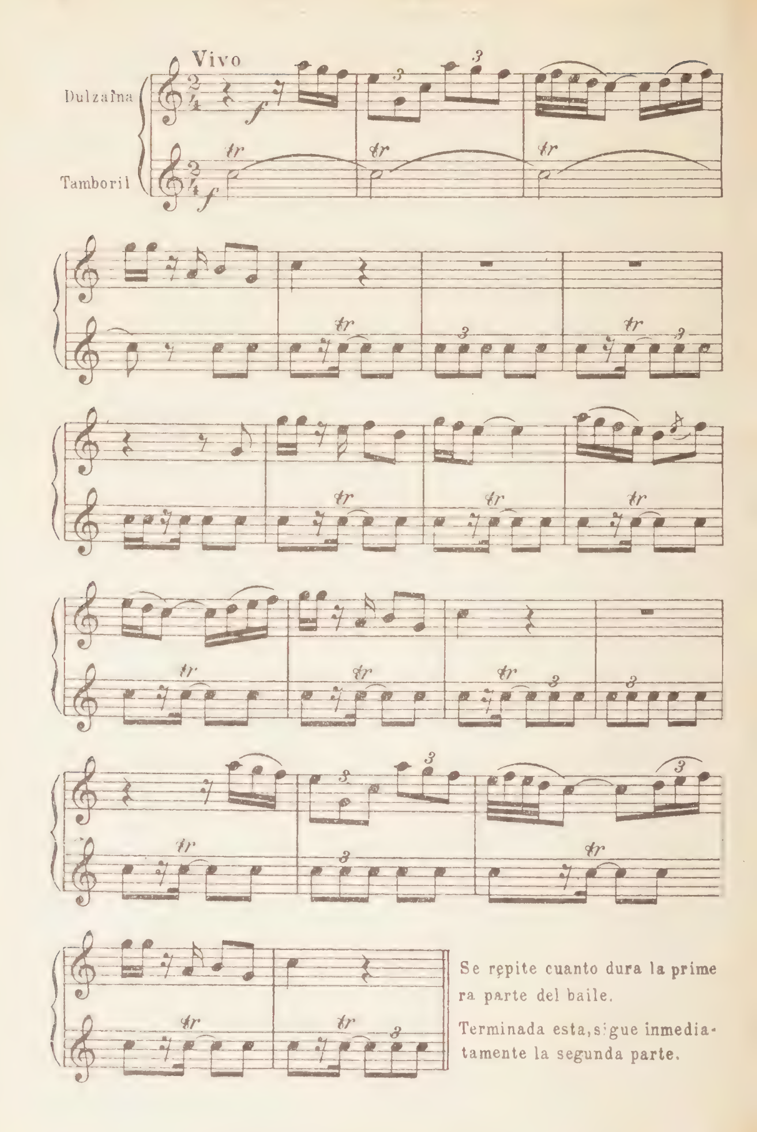
Cervantes, del que dice Olmeda en su citado Cancionero (pág. 153) que es de cuatro cuerdas y acerca del que se conserva en aquella región este cantar:

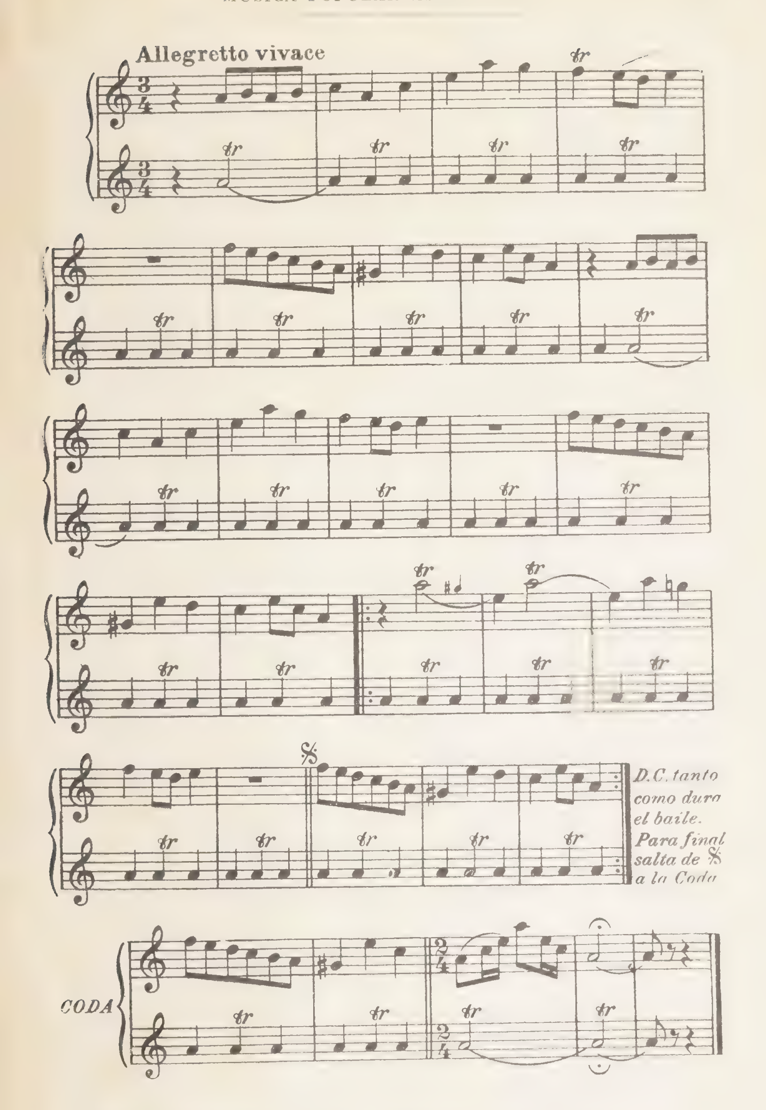
El rabel que ha de ser fino,
ha de ser de verde pino:
la vihuela de culebra,
y el sedal de mula negra (1).

Entre los instrumentos de viento tienen singular difusión la «dulzaina» o «gaita», que va siempre acompañada por el tamboril, tocados estos instrumentos por sendos ejecutantes, siendo el tamborilero, por lo general, un niño. Son instrumentos de aire libre: figuran en danzas, procesiones, cabalgatas, pasacalles, amenizan las corridas de toros en fiestas de aldea... Un ejemplo humorístico de la música ejecutada con tales instrumentos lo presenta el tradicional «baile de los enanos» (cabezudos), figurones que la víspera de la fiesta del Corpus van a celebrar su danza delante de las casas de las autoridades (2).

(1) Sedal, el arco, que debe ser guarnecido con cerdas de mula negra.

(2) Son seis cabezas de enanos representando parejas de las razas de Sem, Cam y Jafet. El baile es muy sencillo: los enanos tañen castañuelas. Primeramente se colocan las parejas en dos filas, unos frente a otros; hacen una pequeña evolución girando unos en un sentido y otros en otro, y mezclándose alternadamente, finalizando con una «rueda», o vuelta en fila circular, para quedar como antes. Entonces empieza en la música la segunda parte más animada; por orden, el extremo de una fila y el opuesto de la otra, trazando un paso como de fandango, dan una vuelta en el centro y cambian de sitio; cuando todos han hecho la combinación, se deshace ésta y una vez todos están en su antiguo puesto, pónense alineados frente a la casa en donde esté la persona festejada, y saludan inclinándose, lo cual coincide con los tres últimos compases del ejemplo que citamos.


Vivo
Dulzaina
Tamboril
Se repite cuanto dura la primera parte del baile.
Terminada esta, sigue inmediatamente la segunda parte.


Allegretto vivace
tr
D.C. tanto como dura el baile. Para final salta de 𝄋 a la Coda
CODA

Para ciertos bailes y serenatas, se usan guitarras, guitarrillos (éstos apenas se usan ya más que en Aragón) y bandurrias.

La gaita gallega o asturiana, con su depósito de aire y sus tres tubos sonoros, con sus melodías adornadas y su nota pedal constante, no se extiende más allá de su región.

Los instrumentos de percusión más populares son: el tamboril que unas veces es muy pequeño (en tierras del Norte) y entonces se cuelga del brazo izquierdo cuya mano tañe el pito, mientras la derecha tiene la baqueta para golpear el parche del tamboril.

El triángulo suele emplearse en rondas callejeras de guitarras y bandurrias, por los pueblos de Teruel y Valencia.

En cambio la pandereta, instrumento de pastores y aldeanos, va desapareciendo; se usa más en las fiestas andaluzas. Fué de uso indicado en las « estudiantinas » en las cuales no faltaba el ágil tocador que lucía su habilidad golpeando el parche entre bailes y saltos, con las manos, codos, rodillas, pies...

XI

La música popular española y sus futuras posibilidades

Interés de esta música en los medios artísticos y culturales. Instituciones a que da origen. — Vida de las regiones musicales. — Sardanas. — Rondallas. — El « cante jondo ». — La ópera con música popular. — La guitarra.

La música popular hispana se presenta influyendo en los compositores modernos del país y dando origen a muestras de gallarda vitalidad ; es, además, de importancia notoria el hecho de que influye también aquella música en el arte de los compositores extranjeros.

El empleo de esa música, y su estudio, tienen el interés de cuanto es germen de nuevas creaciones. Dos aspectos de singular importancia podemos notar aquí: primeramente el cultivo del arte popular, que trae consigo una síntesis de elementos étnico-musicales que den mayor originalidad y robustez a la musica española ; y después, los nuevos elementos que con ese cultivo puede adquirir la música hispana, impidiéndola caer en el amaneramiento y en la vulgaridad. Pero entiéndase bien que al hablar del cultivo del arte del pueblo, no se quiere decir que los compositores hayan de producir sus obras como si éstas fueren producto

de la sola reflexión, producto nada más que del juicio: esto sería matar la música. Lo que precisa es que el artista «sienta» íntimamente el alma musical de su raza, y que se contemple como hijo de aquélla, como hijo también de su país, para producir obras que tengan carácter: y ello deberá realizarlo de modo natural, étnico, y nunca con artificios nacidos del frío razonamiento y elegidos por insensible voluntad. La obra de arte ha de ser siempre un acto de amor; y si bien es cierto que en todo acto de amor humano hay un fondo consciente, no quiere esto decir que el libre impulso de la creación haya de estar realizado con la impasible frialdad de un programa. Sentirse hijo de su raza y de su país, es también «saberse» hijo de ellos, pero de un modo artístico, generoso y viviente: no de una manera contemplativa y «crítica», que esto ya no es amor, sino pereza, egoísmo.

Así, pues, la música artística nacida del alma popular tendrá calor y eficacia mientras directamente se inspire en las efusiones de la raza, yau tilizando los mismos temas populares y formando a base de ellos una técnica original y vigorosa, ya creando temas con libertad y sin limitaciones, aunque sintiéndose hijo de aquellas condiciones que determinan laper sonalidad y el carácter. Estas diferentes posiciones del artista creador acerca de su raza son las que hacen producir obras varias y originales.

Existe, sin embargo, un peligro que es más fácil de comprender que de evitar, y es el de ceñirse con exceso a la forma «literal» en los temas populares (a menos que deliberadamente no se empleen éstos como

primera materia plástica), pues con ello se pueden producir obras de « molde hecho » que encierren pocas posibilidades técnicas, especie de callejones musicales sin salida que pueden ser desastrosos para los jóvenes músicos que por allí se orienten creyéndose haber encontrado un camino nuevo. Para usar debidamente los temas folklóricos, precisa tener alerta la sensibilidad, sobre todo en cuanto al sentido de la armonía y del ritmo, como lo han hecho los compositores escandinavos y los eslavos del tránsito del siglo XIX al XX. Basta recordar la producción de las escuelas nacionalistas, cuyos maestros inspiráronse ya directamente en el « folklore » de su país, ya tan sólo en el estilo general de su música de raza, tales Kjerulf, Bull, Grieg, en Escandinavia, o Borodín, Balakirew en Rusia. Tal vez más íntimamente de su raza que nadie resulta Chopín, de un personalismo no superado. De semejantes orientadores han surgido los modernos músicos que, construyendo su estética sobre la de aquéllos, yendo después por caminos propios, resultaron figuras tan características como los hoy consagrados, desde Debussy o Ravel a Prokofieff, desde Stravinsky a Honneger...

Como se comprende, resulta infinito el campo de las posibilidades musicales a base del sentimiento racial, sin que las estéticas negativas puedan hacer eficaces sus dogmatismos.

Tan sólo puede observarse que la orientación del arte que utiliza temas populares o de estilo popular, pero aderezados con técnica derivada de los « métodos » de escuela, tales como se usaron en la época de tran-

sición antes aludida (siglo XVIII al XIX), ha sido poco feliz. Se encerró en las fórmulas fáciles y típicas de la música, sobre todo de la ópera italiana, con lo cual cayó pronto en el amaneramiento. Fué preciso que surgiera el romanticismo en música, para evitar aquellos males. Digamos de paso que el romanticismo en la música no es asimilable al romanticismo en literatura : ni por su origen, ni por su espíritu, ni por su desarrollo, pueden tener vidas paralelas.

Volviendo a la tendencia musical que emplea motivos populares con técnica fuera del espíritu popular, técnica postiza en este caso, notaremos que ello ha producido en España derivaciones poco afortunadas, puesto que con tal sistema no se aprovechaba la riqueza de dichos motivos a los cuales, en cambio, se les viste con ropaje extraño. Así ocurrió con la música de zarzuela, que ha venido a resolverse en arte vacío, teniendo además un grave peligro : el de que se confunda lo patriótico con lo patriotero, la noble palpitación de la raza con el exterior convencionalismo callejero.

Precisa, por lo tanto, que se mantenga siempre viva la pureza del noble sentir popular, para que no degenere la música española en vulgaridades que serían su muerte.

* * *

Cuando se siente de veras, y a conciencia, la vitalidad del arte popular, nacen de modo espontáneo instituciones que practican y defienden esa nobleza íntima del sentir de la raza.

Veamos algunas de estas instituciones que tienen su razón de ser en la música del pueblo hispano. Son

estas instituciones artísticas, en su aspecto más elevado, pero que no han desfigurado el arte que practican: lo depuran, lo dejan limpio de las contaminaciones del arroyo ciudadano; y así ofrecen el canto popular como el escultor griego sabía ofrecer, sin disfraces, las típicas formas de las muchachas helénicas.

Entre las instituciones artísticas españolas que más directamente cultivan la canción popular deben mencionarse en primer término los Orfeones o asociaciones corales. En Cataluña tienen carta de naturaleza entre el pueblo, y también alcanzan vida próspera en el norte de la Península. Formados aquéllos en su principio por masas corales de voces masculinas, cantando las sencillas pero bien sentidas canciones de Clavé, de estas agrupaciones (que aun perduran) surgieron las perfectas masas mixtas (voces de niños, de mujeres y de hombres) que alcanzan una técnica y un estado sorprendentes. Bien interpretan, asimismo, las grandes composiciones de Victoria o Palestrina, de Bach o de los modernos, con órgano y orquesta; pero la base de su actuación es la canción popular, o en estilo del pueblo inspirada, y así las practica el famoso «Orfeó Catalá» que dirige el ilustre Millet, en Barcelona, o el Orfeon Donostiarra, y demás Escuelas de Cantores que en Cataluña, Pamplona, tierras vascas, Asturias y Galicia, tienen especial vida; no sin que se extiendan a Madrid (la Asociación dirigida por el maestro Benedito) y a más tierras mediterráneas. Este cultivo de canciones populares armonizadas según el espíritu de las mismas, ha ido elevando el grado de cultura del pueblo sin llevarle a la pe-

dantería, ni al rebajamiento callejero, como sucede con el arte seudopopular de ciertas obras teatrales.

De origen popular son también ciertas agrupaciones instrumentales, como las « rondallas » de Aragón, a base de los instrumentos del tipo guitarra y sus afines: agrupaciones que ofrecen asimismo posibilidades artísticas de importancia. Popular también es la « cobla » ampurdanesa con que se bailan las sardanas y de la cual nos hemos ocupado en su lugar oportuno.

Hemos hablado antes de los peligros que la falsa civilización de las grandes ciudades tiene para la música del pueblo. Bien a las claras se ve la música « plebeya » (pero no popular) que aclaman los públicos de « cuplé » y de otros espectáculos de baja índole. No menos fatal es el daño del « americanismo »: a la rondalla viril, a la sana cobla, vienen a substituirse las brutales estridencias del « jazz-band », importación de una « música de negros », aderezada con el degradado ambiente del « cabaret » y que la inconsciencia de agotadas juventudes ha elevado a la categoría de arte de moda. Inútil decir que eso ya no es música del pueblo, sino música contra el pueblo, en la cual solamente palpita una bestialidad de seres en celo, y un primitivismo de bosque africano.



En otro orden de ideas, la música popular da origen a la formación de colecciones de cantos y bailes legítimos de la raza. En España fué lenta la protección oficial para estos trabajos, y casi todos los que hay dé-

bense a iniciativas particulares. Entre ellos recordemos los publicados, como son las colecciones de Barbieri, Olmeda, Ledesma, Torner, Pedrell, los vascos (ya mencionados en el curso del presente estudio)... y los inéditos de Mitjana, Palau (Valencia), etc., sin olvidar lo utilizable de la defectuosa colección de Inzenga. Existen asimismo colecciones en formación, como la importante serie de canciones y danzas reunidas por el Orfeó Catalá en sus anuales fiestas de la Música y en su oficina permanente al servicio de *El Cançoner català*, el cual extiende su actividad a Mallorca y también a Valencia.

La influencia de la música popular no puede menos de notarse en la música « artística », ya en obras sinfónicas y de cámara, ya en « lieder » y en obras teatrales. Las grandes orquestas españolas conceden atención creciente a los compositores del país los cuales, a su vez, escriben obras más emancipadas de los estrechos moldes que imperaban durante el siglo XIX en dicho género. Y aun autores afortunados ven sus obras en el extranjero ejecutadas, y corporaciones como la orquesta Sinfónica de Madrid o el Orfeó Catalá, son aplaudidas en Francia, en Inglaterra en Italia, en donde la música española alcanza singular honor. La referida orquesta madrileña con el maestro Arbós, la benemérita Orquesta Filarmónica dirigida por el maestro Pérez Casas, la de Barcelona por Lamote de Grignon, la Orquesta Casals dirigida por el célebre violoncelista, por no citar más, muestran cómo el alma popular española puede ser germen de superiores realizaciones.

* * *

Pero este nuevo revivir de la música artística influída por el espíritu popular, no pierde (y en ello está la razón de su vida) el carácter vario que le dan las regiones hispanas de donde aquella música procede, y merced al cual tiene su originalidad maravillosa.

No sería posible resumir en pocas líneas todas las variantes en cuestión: cada región, cada comarca, tienen matices propios y bien distintos en la expresión musical: ni tampoco hay una cualidad exclusiva para cada pueblo. En términos generales puede afirmarse que, juntamente con las muchas expresiones del alma individual que se han visto en el presente libro, las tierras y gentes del norte hispano muestran también realizaciones musicales de conjunto vocal. En cambio, a medida que se desciende hacia el sur van presentándose los cantos y tocatas de individual carácter.

La influencia de Oriente, singularmente la arábiga, parece manifestarse aquí, en estos bailes acompañados de canciones largas, ondulantes y adornadas, que ya desde Valencia y Murcia, en ciertos puntos de Castilla, y en Andalucía, entona un « cantaor » o « cantaora », bien acompañado por la rondalla de instrumentos, bien lanzando esas canciones durante la danza, según se ha visto en anteriores páginas.

Una modalidad especial existe en el canto andaluz, que le da peculiar carácter: es el llamado « cante jondo », palabra que acaso quiera significar cantar íntimo, cantar de sentimiento profundo... Mucho se ha discu-

tido acerca del origen y verdadera significación de esta música dentro de la música hispana. La opinión que niega toda influencia árabe en nuestra música popular busca el origen del « cante jondo » en elementos orientales más antiguos, como los bizantinos, los hebraicos, que en España vivieron. También lo vemos así, en parte, en la explicación publicada con motivo de la primera fiesta de « cante jondo » que se verificó en Granada bajo los auspicios del centro Artístico y las sugerencias del ilustre Manuel de Falla (1). Según este parecer, dicho canto andaluz sería una resultante de diferentes elementos orientales que han quedado en Andalucía, y especialmente en Granada. Esta música cuyo tipo es la seguidilla o « *seguiriya* » gitana, presenta elementos de canto litúrgico bizantino, canto con sus modos tonales primitivos, su enarmonismo que divide y subdivide las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad, su ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y riqueza de inflexiones modulantes en dicha línea melódica... También se reconoce en este canto elementos árabes ; pero sobre todo, como principal y originario debe verse aquí el elemento gitano, procedente « de las tribus gitanas que en el siglo XV se establecen en España » y se incorporan a la vida popular hispánica recibiendo el nombre de « castellanos nuevos » (2).

(1) El *Cante Jondo*. Editorial Urania. 1922.

(2) Se da el nombre de « cante jondo » — prosigue el folleto mencionado al fin de la página 8 — a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada

El canto andaluz influyó en Glinka y en el grupo de « los Cinco » compositores rusos que emanciparon el arte de su país de la imitación extranjera (1). También recibieron ellos influencias gitanas de donde se derivan las semejanzas entre la música española y la música rusa. Este ejemplo de lo gitano también sugestiona después a los modernos como Stravinsky, o Debussy o Ravel, quienes incluso al escribir obras de asunto español no pretendieron hacer música « a la española », como Bizet, sino música « en español », o mejor dicho. « en andaluz »...

* * *

La influencia de la musica popular en el más complejo aspecto del arte, o sea el arte teatral, y más precisamente aún, en el aspecto de la ópera, no ha podido pasar inadvertida. Los intentos del siglo XIX se resolvieron en el indeciso carácter de la zarzuela, de la cual se quiso deducir la ópera, sin más que suprimir los recitados : la comprensión íntima del poema lírico no la tuvieron nuestros literatos, ni tampoco los músicos vislumbraron la compenetración de la idea con la

---

« seguiriya gitana », de la que proceden otras aun conservadas por el pueblo y que, como los « polos », « martinetes » y « soleares », guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama « flamencos ». Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco, ésta, de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etc., las cuales no pueden considerarse, más que como consecuencias de las antes citadas.

(1) Estos « Cinco » famosos artistas fueron Borodín, Cui, Balakirew, Mussorgsky y Rimsky-Korsakow.

forma. El empleo de temas populares, o de estilo popular, no basta para dar carácter a tales obras; los temas han de aparecer no como una transcripción literal, sino como un florecimiento de posibilidades armónicas, contrapuntísticas, etc., para obtener los mayores efectos expresivos. La corriente emancipadora se produjo en tiempos bien próximos a nosotros.

No sería posible hablar de todos los músicos españoles que han producido obras en el género que nos ocupa. Citaremos tan sólo aquellos cuyas obras salieron de modo eficaz más allá de nuestras fronteras. Pedrell predicó para rehacer nuestro teatro lírico (y nuestra música en general) a la manera hispana, según las orientaciones de los rusos; desde sus « Pirineos » al « Conte Arnau » y « La Celestina », obras bien decisivas, no hizo sino desenvolver aquel pensamiento, que se desarrolló a la par que las tendencias populares de Chapí y de Bretón, y fué acogido por los compositores jóvenes más entusiastas: Albéniz dió su « Pepita Jiménez » y Granados « María del Carmen ». Al propio tiempo nacían en el Norte las óperas vascas de Guridi y Usandizaga, mientras en Andalucía surgía el arte nuevo de Falla con su « Vida Breve », su « Corregidor », su «Retablo de Maese Pedro », que en el extranjero hacen fijar la atención hacia España, y su nuevo renacer musical.

* * *

También se observa un renacimiento importante en el instrumento español por excelencia, la guitarra, que ha vuelto a tener una nueva emancipación que data

de fines del siglo XIX. Ya no se podía tratar de aquella polifonía contrapuntística que le dieron sus vihuelistas « sabios » del siglo XVI : ahora se convierte la guitarra en instrumento que se basta a sí mismo para ejecutar melodías y contrapuntos y demás acompañamientos. La guitarra crea, por lo tanto, un nuevo sector musical ; viene a ser ciertamente lo que el antiguo « luth » renacentista, pero adaptado por completo a nuestros tiempos, siendo por su parte, también, un instrumento completo, y, lo que es mejor, sin perder nada de su carácter hispano. En este sentido nuestros modernos guitarristas no han olvidado la gran tradición que indicara el famoso tratadista Juan Carlos Amat en 1586. Sors inició el glorioso renacimiento, llegó después Tárrega con sus nuevas orientaciones de técnica, verdadero fundador de la escuela contemporánea, y ya los nuevos maestros abren horizontes cada vez más amplios, que elevan el misterioso arte de la guitarra a las más bellas regiones.

* * *

Los tesoros de la lírica popular se van perdiendo. La entronización de la vulgaridad ambiente, la influencia del « españolismo » de teatro y de cuplés, los bailes eroticos de « sociedad », la estúpida propaganda del acordeón y del piano mecánico, todo contribuye al desamor hacia los valores líricos del pueblo. Sólo una enérgica acción de las voluntades puede lograr que renazca pujante la canción popular, la que fué llamada con maravillosa frase por Menéndez y Pelayo « reintegradora de la conciencia de la raza ».

Indice de ejemplos musicales

Págs.

Cantiga de Alfonso X (notación moderna) 33
Melodía de juglar (siglo XI?) copiada en el siglo XIV ... 37
Melodía de romance viejo: «Lealtat, o lealtat!» 42
Melodía: «¡Ay de mi Alhama!» 45
Tema popular del siglo XV: «Ea, judíos, a enfardelar» .. 46
Tema: «Dos ánades madre» 47
Canción cazurra: «Dale si le das»... 47
Canción cazurra, de Juan del Encina 48
Libro: «De Música...», de Salinas (edición de 1577): Tema popular: «Aunque soy morenica» 49
Libro: «Segador tírate afuera» 49
Melodía de romance viejo: «Qué me queréis el caballero» 50
Jeroglífico musical de «El Elefante» (notación moderna) . 55
Ejemplo del musicógrafo Bermudo 56
Cantar castellano: «Déjame subir al carro» 81
El «zarandillo», canción del siglo XVIII 93
Canción valenciana de la trilla: «L'asót y la ferraura»... .. 98
Canción de siega de Játiva y Bocairente 99
Canción de trilla y siega en tierras de Burgos 99
Canción de Salamanca 100
Canción en Mallorca 101
«Alalá» de Galicia: «Páxaro que vas volando» 102
Canción asturiana de arrieros: «Soy de Armada...» 102
Canción leonesa de ronda 103
Baile leonés «del pandero» 104
Tonada de carro castellana 104
Canción de cuna, de judíos españoles en Salónica 105

Págs.

Canción de cuna, campesina, en Valencia 106
Canción de cuna en Murcia y Andalucía................ 107
« Saeta » andaluza 108
« Jota » del siglo XVIII, de la tonadilla: « Los pasajes del verano » 111
Baile llano, de Castilla la Vieja 112
Jota de Teruel 113
Jota valenciana.................................... 115-16
Canciones de alborada en Valencia 117
Las danzas (Játiva-Bocairente) 118
Rueda castellana..................................... 119
Leyenda catalana del Conde Arnau 119
Canto de las montañas en Cataluña 120
Canción de añoranza (el « Rossinyol ») 120
La hilandera 121
Canción de Navidad (canción de los pájaros) 121
Zortzico antiguo 124
Canción montañesa vasca 124
Afinación de la guitarra actual...................... 126
Bailes de Enanos en la fiesta del Corpus (Valencia).... 128-29

BIBLIOGRAFÍA

ALIÓ, Cançons populars catalanes (Prólogo). Barcelona, 1891.
ALTAMIRA, R., Psicología y Literatura. Barcelona, 1905.
— RAFAEL, Historia de España y de la civilización española.
AMAT, JUAN CARLOS, Guitarra española y bandola en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana, de cinco órdenes. Barcelona, 1572.
ASENJO BARBIERI, F., Cancionero musical de los siglos XV y XVI. Madrid, 1890.
— Teatro completo de Juan del Encina. Madrid, 1893.
AUBRY, P., Trouvères et troubadours. París, 1908.
ARRUE, Cancionero vasco.
BONILLA, ADOLFO, Archivos de literatura española. Madrid, 1907.
BRONDI, M. R., Il liuto e la chitarra: ricerche storiche sulla loro origine e sul loro sviluppo. Torino, 1926.
CANO, Método abreviado (para el estudio de la guitarra).
CARRERAS Y BULBENA, JOSÉ RAFAEL, La musica a Catalunya en la XIII centuria (publicado en el «Congrés d'història de la Corona d'Aragó», 1913).
CASTRILLO, G., El canto popular castellano. Palencia, 1925.
CODERA, F., Colección de estudios árabes. Zaragoza, 1897.
COLLET, Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle. París, 1913.
COSTA, JOAQUÍN, Poesía popular mitológica española y mitología celto-hispana. Madrid, 1888.
COTARELO MORI, EMILIO, Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Madrid, 1904.
— Estudios sobre el arte escénico en España, 2 vols. Madrid, 1896 y 1897.

CHIA, JULIÁN DE, La Música en Gerona. Apuntes históricos. Gerona, 1886.
DOPORTO, SEVERIANO, Cancionero popular turolense (en Revista crítica, vols. V y VI. Madrid).
El « Cante jondo ». Editorial Urania, 1922.
ENCINA, JUAN DEL, Cancionero. Salamanca, 1496.
GARCÍA, G., Cartas baturras (insertas en « Voces aragonesas ». de Segorbe, por C. Torres). Valencia, 1907.
GASCUÉ, F., Influencia de la música árabe en la música castellana (publicado en « Idearium » I). Bilbao, 1916.
El aurresku en Guipúzcoa. San Sebastián, 1919.
- Materiales para el estudio del folklore músico vasco. San Sebastián, 1917.
- Origen de la música popular vascongada. París, 1913.
GASTONÉ, A., Origines du chant romain. París, 1907.
INZENGA, Cantos y bailes populares de España : Murcia. Madrid, 1910.
IZTUETA, Euskaldunanciña. San Sebastián, 1826.
— Guipuzcoaco dantza. Bilbao, 1824.
LEDESMA, DÁMASO, Cancionero salmantino.
LEITE, Estudio sobre la guitarra. Oporto, 1796.
MANTEROLA, JOSÉ, Cancionero vasco.
MANZANARES, JACINTO R., También Castilla canta.
MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, Historia de las ideas estéticas en España. Madrid, 1890.
MENÉNDEZ PIDAL, JUAN, Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esjoyanzas y filandones, recogidos directamente de la boca del pueblo. Madrid, 1885.
MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, Trovadores españoles. Madrid, 1923.
— La leyenda de los Infantes de Lara. Madrid, 1896.
MILÁ Y FONTANALS, M., Los trovadores en España. Barcelona, 1889.
MILLET, LUIS, De la cançó popular catalana (conferencia). Barcelona, 1917.
– El cant popular religiós. (Conferencia. III Congreso nacional de música sagrada). Barcelona.
MITJANA, RAFAEL, Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Upsala. Upsala, 1900.
Ensayos de crítica musical. Madrid.

MITJANA, RAFAEL, Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI.
— Discantes y contrapuntos. Valencia, 1905.
MOREL-FATIO, A., L'Espagne au XVI^{e} et au XVII^{e} siècle. Heilbronn, 1878.
NOGUERA, ANTONIO, Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la Isla de Mallorca (incluído en Ensayos de crítica musical). Palma de Mallorca, 1908.
OLMEDA, FEDERICO, Folklore de Burgos. Burgos, 1902.
— Colección de canciones populares sagradas, cantilenas gregorianas, gozos a los santos, cantos de romería y otras piezas para uso de la música popular religiosa. Palencia, 1902.
OSUNA, J., Declaración de instrumentos, León, 1555.
OTAÑO, NEMESIO, Artículos publicados en la « Revista de Música sacro-hispana ».
PEDRELL, FELIPE, Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona, 2 vols. Barcelona, 1908.
— Por nuestra música, Barcelona, 1891.
— Músichs vells de la terra. (Revista Musical Catalana). Barcelona, 1904.
— Folklore musical castillan du XVI^{e} siècle. Leipzig, 1900.
— Cancionero musical popular español, 4 vols. Valls, 1919-20.
PÉREZ PASTOR, CRISTÓBAL, Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Madrid. 1901.
PRIERO, C., Strumenti musicali presso gli antichi Ebrei, confrontati coi monumenti recentemente scoperti. Florencia, 1911.
PUJOL, FRANCISCO, El cant de la Sibil-la. Barcelona, 1918.
Revista Musical Catalana, publicada por el « Orfeó Català ».
RIBERA, JULIÁN, La música andaluza medieval en las canciones de troveros, trovadores y minnesinger. Madrid, 1925.
— La música de las cantigas (publicado por la Real Academia Española). Madrid.
De historia arábigo-valenciana. Valencia, 1925.
RIEMANN, HUGO, Folkloristiche tonalitätsstudien : Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisschen, skandinavischen und spanischen volkslieden und im gregorianischen gesange. 1916.
RUIZ DE LIHORI, JOSÉ, La Música en Valencia. Valencia, 1903.
SANZ, GASPAR, Instrumentación de música sobre la guitarra española, 1697.

SERRA, VALERIO, Calendari folk'ò ic d'Urgell. Barcelona, 1914.
TORNER, ED. M., Cancionero musical, Madrid, 1920.
TREND, J. B., The music of spanish History to 1600. Oxford University Press. Humpherey Milford, 1926.
VALMAR, MARQUÉS DE, Las cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio. (Ed. de la Real Academia Española). Madrid, 1889.
VALLADAR, FRANCISCO DE P., Apuntes para la historia de la música en Granada. Granada, 1922.
VELASCO, Nuevo método de cifra para tocar la guitarra. Nápoles, 1640.
VILLAR, ROGELIO DEL, Canciones leonesas.

ÍNDICE ALFABÉTICO

Abulfarach El Hispahaní, 24.
Academia de la Historia, 26.
Adufe, 40, 74, 79.
Alalás gallegos, 101.
« Albaes », 114.
Albéniz, 141.
Albogues, 76, 77.
Alejandro VI, 87.
Alfonso IV, 79.
Alfonso VII, 27.
Alfonso X el Sabio, 30 y ss., 36, 37, 75.
Almanzor, 23.
Altamira, Rafael, 23.
Amat, Juan Carlos, 142.
América, descubrimiento de, 50.
Anchieta, Juan de, 46.
Añez Solaz, Pedro, 36.
Arabes, 20, 22, 23, 44, 74, 78.
Arbós, maestro, 137.
Arcipreste de Hita, Juan Ruiz, 27, 35, 47, 85.
Aurresku, 118.
Autos sacramentales, 86.
Aventureros, 63.

Bach, Juan Sebastián, 44, 135.
Baile de los enanos, 127.
« Bailes a lo llano », 112.
Balakirew, 133, 140.
Bandurria, 43, 126, 130.
Banchieri, Adriano, 63.
Barbieri, cancionero de, 47, 48, 137.
Benedito, maestro, 135.
Bermudo, 43, 53, 55, 59.
Bizet, 140.
Bolero, 117.
Borodín, 133, 140.
Boronat, Pascual, 74.
Bretón, Tomás, 141.

Cabezón, Antonio de, 44.
Calderón, 89, 92.
Canción de cuna, 36, 105 y ss.
— con estribillo, 24.
Cancioneiro da Ajuda, 40.
— de Palacio, 24.
— portugués, 36, 40.
« Cantaderas » judías, 27.
— moras, 27.
« Cantaor », 138.
Cantares de gesta, 38 y ss., 50.
« Cante jondo », 138.
Cantigas a Santa María, 30 y ss.
Canto de ronda, 103.
Cantos árabes, 43.
— de arrieros, 102.
— flamencos, 140.
Canturias de Jueves y Viernes Santos, 50, 51.
« Caramba », La, 90, 91.
Carlos I, 50.
Carlos III, 92, 93.
Carlos V, 44.
Carmona, Pedro de, 74.
Carreras, José Rafael, 37.
Casals, Pablo, 137.
Castañuelas, 15, 40, 114.
Castrillo, Gonzalo, 81.
Cazurro, estilo, 47, 48.
Cerone, 54.
Cervantes, 45, 60, 127.
Chapí, Ruperto, 141.

Chopin, 133.
Ciegos mendigos, 39, 51.
Clavé, Anselmo, 135.
« Clavecin bien temperé », 44.
Clavijo, Bernardo, 62.
Coblas, 122, 136.
Codera, F., 20, 22.
Coplas cazurras, 35.
Covarrubias, 78, 79, 80.
Crótalos, 15.
Cui, César, 140.

Danza de « interior », 73.
Danzas al aire libre, 72.
— de Játiva, 117.
Debussy, 133, 140.
Donizetti, 76.
Doria, Marcelo, 65.
Dulzaina, 56, 114, 118, 127.

Eglogas pastoriles, 87.
« El Cançoner Català », 137.
Elche, misterio de, 85.
Encina, Juan del, 48, 86, 87, 88.
Enigma musical, 54.
Enrique III el Doliente, 85.
Enrique IV, 41.
Espinel, Vicente, 59, 60, 63 y ss., 70.
Esteve, Luis, 111.
Estudiantes, 28.
Estudiantinas, 130.
Exabeba, 77.

Falla, Manuel de, 139, 141.
Fandango, 88.
— vasco, 124.
Farinelli, 92.
Felipe III, 62.
Felipe V, 92.
Fernández, María, 90.
— de Oviedo, 45.
Fernando el Santo, 34.
Fernando VI, 92.
Fitz Maurice-Kelly, 22.
« Flaviol », 122.
Flecha, 56.
Fuenllana, 57.

Gaita, 56, 79, 127.
Gaita gallega, 130.
Gascué, F., 123.
Gautier, Teófilo, 72.
Gayta, 77.
Ginzo, Martín de, 40.
Girault de Riquier, 35.
Gitano, elemento, 139.
Glinka, 140.
Góngora, 76.
Gozos, 50.
Granada, ordenanzas de, 82.
— toma de, 50.
Granadinas, 140.
Granados, 141.
Grieg, 133.
Guitarra, 17, 56, 59, 61, 76, 113, 114, 126, 136, 141.
— latina, 78.
— morisca, 78.
— serranista, 77.
Guitarrico, 126.
Guitarrillos, 130.
Guitarro, 126.
Guridi, Jesús, 141.

Himnario de Santa Clara de Allariz, 26.
Honneger, 133.

Influencia de América, 93.
— arábiga, 27, 104.
— oriental, 18, 20, 97, 138.
Influencias gitanas, 140.
Inquisición, 87.
Instrumentos populares, 126 y siguientes.
Inzenga, 107, 137.
Iranzo, Miguel Lucas de, 42, 80.
Isabel la Católica, 45, 79.
Iztueta, 124.

Jota, 24, 108 y ss., 111, 112, 124.
Judíos, 20, 22, 27, 32, 46, 104, 105.
Juglares, 27, 28, 29 y ss., 39, 40, 53, 75.
Julio II, 87.

Kjerull, 133.

Lamote de Grignon, 137.
Laparra, Raul, 106.
Larramendi, 124.
Lavignac, 106.
Ledesma, Dámaso, 101, 112, 137.
Leila, 73.
León X, 87.
Lesage, 60.
Leyenda del Cid, 38.
— del conde Fernán Gonzales, 38.
— de don Rodrigo, 38.
— del sitio de Zamora, 38.
Lieder, 137.
Lope de Vega, 60, 89.
Luis de León, fray, 48.
Luth, 112.

Malagueñas, 140.
Manrique de Lara, 105.
Manzanares, Jacinto R., 105.
Marcial, 15.
Mariana, padre, 22, 23.
Martinetes, 140.
Melodía catalana, 119.
Mendigos, 52, 76.
Menéndez y Pelayo, 142.
Menéndez Pidal, 18, 22, 32, 76.
« Milacres » de Valencia, 86.
Millet, Luis, 9, 122, 135.
Misa del gallo, 58, 85.
Mitjana, 79, 137.
Morales, Ambrosio de, 49.
Moriscos, 97.
Moros, 32, 38, 45, 74.
Mozárabes, 21.
Muntaner, 79.
Murillo, 61.
Música árabe, 28.
Mussorgsky, 140.

Napoleónica, invasión, 94.
Narváez, Luis de, 80.
Neumas, 26.
Noguera, A., 86, 101.

Olmeda, F., 100, 137.
Omeyas, 24.
« Orfeó Català », 135, 137.
Orfeón Donostiarra, 135.
Ortells, Antonio Teodoro, 57.

Palau, 137.
Palestrina, 135.
Pandereta, 74, 130.
Pandero, 16, 40, 45.
Pedrell, F., 27, 79, 89, 104, 111, 137, 141.
Pérez de Ayala, 85.
— Casas, 137.
— de Hita, Ginés, 74.
Peteneras, 24, 25, 140.
Poema de Alexandre, 75.
— de Alfonso XI, 76.
— del arcipreste de Hita, 75, 77.
Polifonía, 53, 85, 141.
Polifonistas, 46.
Polos, 140.
Prokofieff, 133.
Pujol, F., 86.

Rabel, 126.
Ramos de Pareja, Bartolomé, 44.
Ravel, 133, 140.
Renacimiento, 59 y ss.
Reyes Católicos, 44.
Ribera, Julián, 61, 74, 76.
Rimsky-Korsakow, 140.
Rojas, Agustín de, 88.
Romance, 39, 40, 44, 50, 52, 56.
— de Abenamor, 41.
— de Balduinos, 41.
— de Carlo-Magno, 41.
— de los Doce Pares de Francia, 41.
— de don Gaiferos, 41.
Romances, 38, 42, 45, 46, 84.
« Rondallas », 136.
Rondeñas, 140.
Rueda, Lope de, 87, 88.
Ruedas castellanas, 118.

Saeta, 108.
Salamanca, 62, 87.
— Universidad de, 48, 59.
Salinas, Francisco de, 48, 49, 53, 62.
Salterios, 27, 40, 76.
San Alvaro, 22.
San Atanasio, 18.
San Eugenio, 18.

San Gregorio, 18.
San Isidoro, 18.
Santiago, peregrinaciones de, 20.
Santo Oficio, 60.
Sardana, 73, 122 y ss., 136.
Seguidillas, 88, 90, 139.
Serranillas, 49, 57.
Sevillanas, 140.
Soleares, 140.
Sonaja, 74.
Sors, 142.
Stravinsky, 133, 140.

Tabalet, 118.
Tambores, 16.
Tamboril, 114, 117, 127, 130.
Tárrega, 142.
Teatro, 83 y ss.
— religioso-popular, 84 y ss.
Tendencias uniformadoras, 11.
Tenora, 123.
Tímpanos, 27.
Tirana, 88.
Tonadillas, 89, 90.
Torner, Ed. M., 103, 137.
Triángulo, 130.
Trilla, canción de la, 96 y ss.
Trompetas, 16.
Trovadores, 29 y ss.

Urbanismo, 12.
Usandizaga, 141.

Vaqueras, 57.
Variación, 42.
Velázquez, 61.
Victoria, 135.
Vihuela de mano, 66.
Vihuelas, 16, 40, 42, 43, 45, 76, 77, 126.
— de arco, 66, 79.
Vihuelistas, 43, 46, 57.
Villanas, 46.
Villancicos, 30, 46, 47, 56, 57, 87.
Villar, Rogelio del, 105.
Villena, Enrique de, 85.
Viola, 75.
— de arco, 76.

Zambra, 73.
Zampoña, 75, 77.
Zanfoña, 40, 51, 75.
Zarandillo, 93.
Zarzuela, 92.
Zéjel, 24, 28.
Zortzico, 118, 123.

ILUSTRACIONES



El rey Alfonso el Sabio, ayudado de literatos y músicos, se ocupa en la transcripción de las cantigas.
(Miniatura del códice conservado en la Biblioteca de El Escorial)



Figura de rey músico tocando el rabel. (Escultura de la Catedral de Santiago

(Fot. Arxiu Mas)

seus ollos e mui rogo o chamou.
a virgen e disse: desto se pagou.
meu fillo mais d'al e con mui gran razon.
Quen a sca maria de coraçon rogar
a estas tetas lo criaron tan ben.
como a sa carne mui nobre d'ome
e poderoso assi amou mais dout'r de
por que destas tetas ou el criaçon.
Quen a sca maria de coraçon rogar.
ois san Joane todo aquesto uyu
o seu cobrou todo que rem non falliu
de pois quanto deste mundo sayu
sa alma foi u e san Symeon.
Como santa maria fez que falasse
o fillo que tija no braço a o da bõa mo
ller que lle disse papa.

Maravillo
sos e pia
dosos e mui fremosos miragres
faz. santa maria. a que nos gui
a. ben noite dia. e nos da paz.
Dest un miragre uos con
tar quero. que en frances a
questa uirgen fez. madre de
deus maravillos e fero. por
hũa dona que foi hũa uez
a sa eigreia. desta que seia.
por nos e ueia mola sa faz.
no parayso. u deus dar qui
so. gozo e riso a quen lle praz.
Maravillosos e piadosos e
mui fremosos miragres —

Cantiga n.º 139. (Códice de la Biblioteca de El Escorial)



Escena de concierto en un castillo. (Fragmento de un tapiz, que se conserva en el templo del Pilar, de Zaragoza)
(Fot. Arxiu Mas)



Tocador de viola. (Tapiz conservado en la Catedral de Santiago)
(Fot. Arxiu Mas)

V

Que es de los Enigmas musicales. 1107

Enigma, adonde las Notas blancas, se cantan por negras; y las negras, por blancas. Num. XXVIII.

EN lo que es inuencion, no es para dexar el exemplo de otro Canon enigmatico y secreto; al qual ordeno en esta manera.

Duo: in Diapente, post duo Tempora.

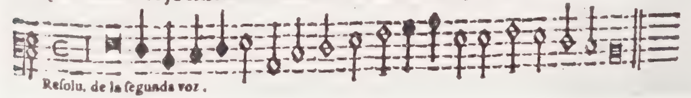
Instructus quidam Barrus conscripsit: at illi
Sint atri dentes, tergora & alba, canet.





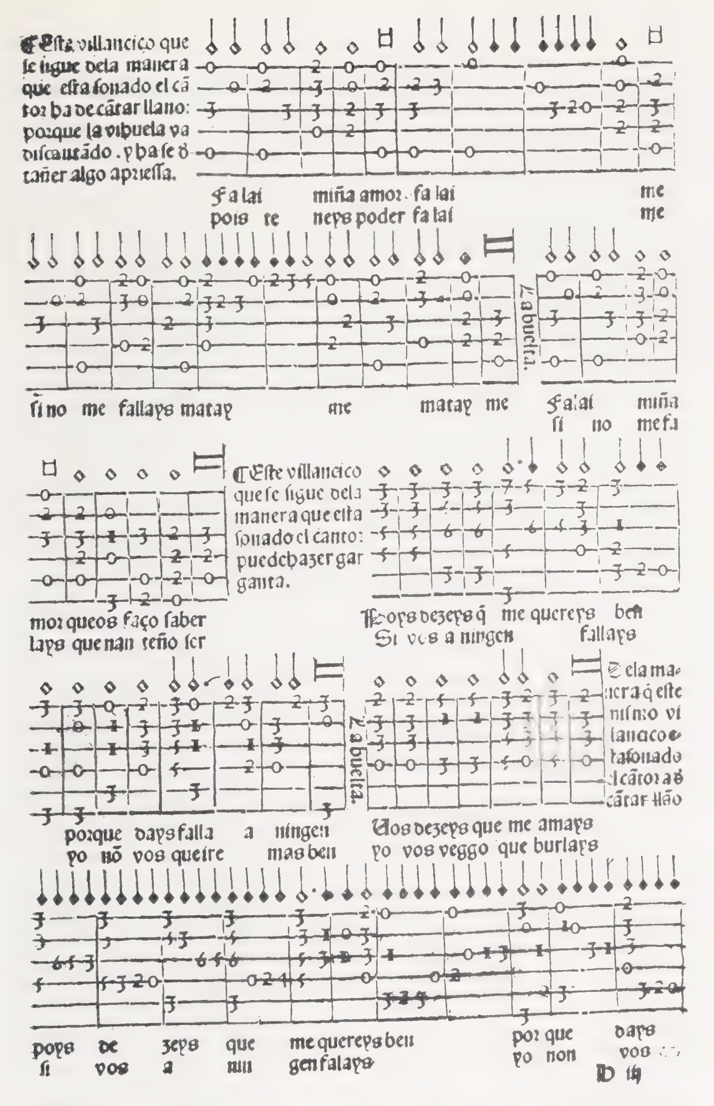
A dos: y voz primera.

Declaracion. Para satisfazer à la gente moça, aduierto que la parte Principal ha de cantar todo puntualmente, como escrito esta: *mas la Consiguiente, subentra despues de quatro Compases, vna Quinta en baxo: y cantando, à todas las notas blancas dales el valor de negras; y al contrario, à las negras dales el valor de blancas: passa, digo, las figuras blancas por negras, y las negras por blancas:* cuya Resolucion viene à ser en esta manera, que aqui vemos.



Resolu. de la segunda voz.

Jeroglífico de El Elefante.
(Uno de tantos enigmas musicales que estuvieron en boga durante el siglo XVI)



Una página del «Libro de música de vihuela de mano», intitulado El Maestro... compuesto por don Luys de Milan... Valencia 1535 (Biblioteca del Institut d'Estudis catalans. Fondo musical, n.º 854)





Músicos populares. (Ladrillos catalanes)
(Fot. Arxiu Mas)



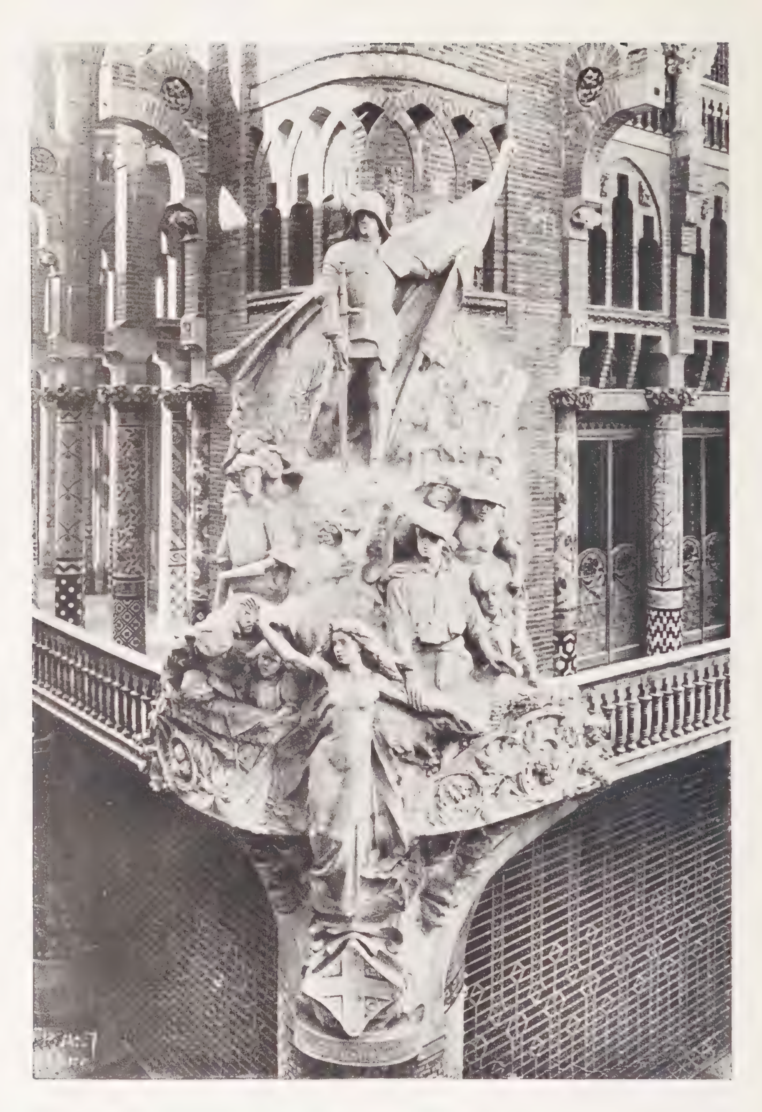
Lección de música en una Academia del siglo XVIII. (Grabado de la época)



Estudiante de la Universidad de Cervera.
(Pintura de Aleu, propiedad de don Francisco de Bofarull. Barcelona)



Felipe Pedrell



Alegoría de la canción popular catalana. (Escultura de Blay, que ornamenta uno de los ángulos del edificio del Palacio de la Música. Barcelona)
(Fot. Arxiu Mas)



Campesino mallorquín tocando la zampoña *(xirimía)*, instrumento popular del país.
(Fot. Pons Frau. Palma)



Músicos populares segovianos
(Fot. J. Laurent)



Músicos populares maragatos
(Fot. J. Laurent)



Músicos populares gallegos
(Fot. Arxiu Mas)

Músicos populares de la provincia de Ávila
(Fot. J. Laurent)

Talleres Tipográficos de Editorial Labor, S. A.
Provenza, 88 - BARCELONA